LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA R.I.M.

SIEGE CENTRAL : 82, RUE CHARLES DE GROUX. BRUXELLES.
PHONE : 34.33.31.

A. REPRÉSENTANTS GÉNÉRAUX :

EUROPE :

ALLEMAGNE : RUDOLSTÄDSTRASSE, 2, BERLIN - WILMERSDORF.
ANGLETERRE : 21 CRESSWELL PL. LONDON S.W.10.
AUTRICHE : KONCERTDIREKTION SIG. M. ROSNER, GERLG.3, VIENNE.
FRANCE : M. LEIRENS, 2, RUE LÉONCE RAYNAUD, PARIS.
HOLLANDE : Dr DE KOOS, SCHOUTENSTRAAT, 52, LA HAYE.
HONGRIE : KONZERT-DIREKTION. 23 VACI UCCA. BUDAPEST IV.
ITALIE : VIA DEI GRACCHI, 181, ROME.
SUÈDE : RADSMANNGATAN, 82, STOCKHOLM.
SUISSE :
TCHÉCOSLOVAQUIE : M. MIKOTA, BESEDNI, 3, PRAGUE III.

ÉTATS-UNIS :

DELEGATE FOR U. S. A. : MME FRANÇOISE DONY, DR PHIL., ASSIST. AT THE BRUSSELS UNIVERSITY.

GENERAL REPRESENTATIVE AND BUSINESS MANAGER : M. SCOTT GOLDTHWAITE, ASSOCIATE PROFESSOR, UNIVERSITY OF MISSOURI, 1175 CHAPELSTREET, NEW HAVEN. (Connecticut).

B. PUBLICITÉ :

BELGIQUE : OFFICE TECHNIQUE DE PUBLICITÉ, 40, RUE DE L'ÉCUYER, BRUXELLES.
ALLEMAGNE :
ANGLETERRE :
FRANCE : M. E. LAVARDE, 6, PLACE DE LA MADELEINE, PARIS.

C. SERVICES FINANCIERS :

BRUXELLES : C. CH. POSTAL : 280.30. (M. Dotremont, ès-q.)
CAISSE GÉNÉRALE DE REPORTS
BERLIN : COMMERZ UND PRIVAT BANK A.G., CHARLOTTENSTRASSE 47.
LISBONNE : BANCO LISBOA E ACORES. RUA AUREA 88.
LONDRES : MIDLAND BANK LTD (OVERSEAS BRANCH), OLD BROAD STR. 122,
COPENHAGUE : KJOBENHAVNS HANDELSBANK. HOLMENS KANAL 2.
MILAN : CREDITO ITALIANO.
MONTREAL : ROYAL BANK OF CANADA.
OSLO : CHRISTIANIA BANK OG KREDITKASSE.
PARIS : SOCIÉTÉ GÉNÉRALE (DÉPARTEMENT DE L'ÉTRANGER). BOULEVARD HAUSMANN, 29.
PRAGUE : BANQUE UNION DE BOHÊME.
STOCKHOLM : AKTIEBOLAGET SVENSKA HANDELSBANKEN.
VARSOVIE : BANK HANDLOWY W. WARSZAWIE, SPOLKA AKCYJNA TRAUGUTTA 7-9.
VIENNE : OESTERREICHISCHE CREDITANSTALT WIENER BANKVEREIN.
ZURICH : SOCIÉTÉ DE BANQUE SUISSE, PARADEPLATZ 6.

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

VOL. I. N° 1. — MARS-AVRIL 1938

SOMMAIRE

CAHIER DE 16 PAGES DE MUSIQUE INEDITE de

L. DALLA PICCOLA (Rome). - KATCHATOURIAN (Moscou). - LASZLO LAJTHA (Budapest). - OLIVIER MESSIAEN (Paris). - R. MOULAERT (Bruxelles). - WALTER PISTON (U.S.A.). - EDMUND VAN BORCK (Berlin).

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

VOL. I. N° 1. MARS-AVRIL 1938.

EDITORIAL

> *« Quand on ne peut faire un pas sans trouver de*
> *» toutes parts des barrières et des coupures, quand on*
> *» ne peut plus se servir de la parole que pour se dispu-*
> *» ter, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers*
> *» le chaos, il y a une mer invisible à notre disposition !*
> *« Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante ! »*
>
> PAUL CLAUDEL. (*Le Soulier de satin*).

L'objet spirituel de cette revue est la défense de la haute musique. En s'y consacrant, ses fondateurs ne pensent point à se dégager des anxiétés qui alourdissent l'heure présente. Les hommes d'aujourd'hui cultivent avec tant de soin tout ce qui les sépare. Pourquoi ne point convoquer les plus sensibles d'entre eux à cultiver, avec une égale passion, le langage ineffable qui les rapproche dans leur plus essentielle identité?

Une « Internationale de Musique ! » *nous a écrit un illustre penseur et un grand romancier, visant sans nul doute toutes les forces ennemies de l'épanouissement de la personne humaine, nous fait don d'une ardente devise :* « L'Ennemi vaincu par la Musique ! ».

***

D'autres plumes étincelantes diront ci-après les raisons précises pour quoi elles approuvent la fondation de ce périodique et l'esprit de large humanisme qui l'inspire.

A nous de préciser que cette préoccupation d'envisager la musique sur le plan universel comporte, dans notre esprit, le dessein d'en aborder, avec la rigueur des « spécialisations », les problèmes techniques et esthétiques.

Ces préoccupations ne s'opposent pas ; elles s'engrènent. Que peut le

compositeur le plus noblement inspiré s'il ne possède pas une sûre technique et un goût parfait? Et quelle action spirituelle auront les plus belles oeuvres si les auditeurs ne les accueillent pas avec cette intelligence de l'âme et de la sensibilité qui est conditionnée par la connaissance?

***

Ainsi inspirée, la Revue Internationale de Musique ignorera tout esprit de chapelle et tout nationalisme systématique. Particulièrement sensibles aux oeuvres des nôtres, nous serons également attentifs à l'effort musical de tous les pays du monde, sans que jamais la politique, là même où elle serait mêlée à la musique, n'influe sur notre accueil.

De même encore, notre critère majeur d'appréciation technique ou esthétique sera celui de la qualité musicale *et, si j'ose dire, humaine. Et nous ne prendrons point une mode ou un engouement pour une loi éternelle.*

Une revue digne de ce nom doit exercer, à côté de sa tâche informatrice, si importante, une fonction critique et, au-delà, directrice et impulsive. Il lui incombe assurément d'approuver, voire d'exciter l'esprit de recherche et de découverte. Mais l'originalité ou la nouveauté n'est pas un critére majeur. L'exigence de la beauté et du goût la domine. Et celle aussi de l'atmosphère où vivent les hommes et que la musique informe avec une puissance qu'il serait puéril de méconnaître parce qu'elle est mystérieuse; la voix enchanteresse glisse des conseils efficaces dans les pertuis secrets où s'élaborent les actes humains: des hommes préoccupés d'autre chose que de leur seul plaisir ne peuvent l'oublier.

***

Il me reste à dire que la liberté régnera dans nos colonnes. L'exercice de notre tâche informatrice est à ce prix.

La Revue *aura cependant, je ne dis pas une doctrine, — mot bien lourd lorsqu'il s'agit du plus aérien des langages, — mais ses vues, ses idées, ses conceptions techniques et esthétiques, ses directives aussi d'action pratique.*

Nous les exposerons ici même. Mais nous avons jugé opportun d'« accréditer » pour ainsi dire nos vues personnelles par une vaste enquête internationale, dont on trouvera ci-après les premiers enseignements.

STANISLAS DOTREMONT.

MESSAGES A LA REVUE

C'EST très sincèrement que j'approuve votre initiative. Elle me paraît noble, utile et nécessaire. Rien ne résume mieux la tendance générale du monde moderne, dans tout ce qui regarde les arts, que le mot de vulgarisation. Il est extrêmement laid, mais ne l'est pas plus que la chose qu'il désigne. Ainsi, au moment même où une musique banale se répand partout et risque d'ôter aux hommes le besoin et l'idée de la musique supérieure, sauver le temple de celle-ci, mener jusqu'à lui ceux qui sont dignes d'y pénétrer, il me semble que cela est très beau et très à propos. Je fais mille voeux pour vous, et je vous félicite de tout coeur.

ABEL BONNARD
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PARVIENDREZ-VOUS à faire, à l'aide de la musique, ce que la littérature ni même l'esprit n'ont réussi en ces dernières années? C'est-à-dire établir l'harmonie entre les peuples? Hélas! je n'ose l'espérer.

Mais votre projet est trop beau pour qu'on n'y souscrive pas de grand coeur. Et nous sommes quelques-uns qui, n'en doutez pas, suivront vos efforts avec une sympathie entière.

JACQUES DE LACRETELLE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

COMMENT ne pas approuver votre projet d'une revue internationale de musique? La musique est, par excellence, le langage commun à tous les hommes, à toutes les races. Il n'est pas inutile de rappeler cette vérité élémentaire au début de votre entreprise.

GEORGES DUHAMEL
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

COMMENT ne pas souscrire à votre beau dessein?

La musique c'est la parole de paix annoncée aux nations; c'est l'art le plus pur, le seul qui échappe aux influences délétères de la politique, à la chute verticale du « Progrès », à ses bassesses. Elle brillera, dernier flambeau dans la nuit, et nulle barbarie n'arrêtera l'essor de sa chanson.

Je souhaite de tout mon coeur votre complète réussite.

LOUIS ARTUS

QUOIQUE la musique ne soit pas ma spécialité, je donne une très grande importance au rôle de la musique dans la culture.

La musique est un art qui agit avec la plus grande force sur l'âme humaine, et, en même temps, c'est l'art le plus universel et le plus indépendant par son essence. Mais, dans sa réalisation sociale, elle tombe sous la dépendance humiliante des masses. Non seulement elle peut être vulgarisée et mécanisée mais elle peut devenir un facteur de vulgarisation et de mécanisation de la culture. C'est pourquoi je sympathise beaucoup à votre tentative et je souhaite le plus grand succès à la « Revue Internationale de Musique ».

NICOLAS BERDIAEFF

Il y a quelques années, à Pékin (qui se trouvait déjà sous la menace japonaise), j'assistais à un concert de musique chinoise offert par le ministre de la guerre chinois, le général Ho-In-Chin. Au programme de ce concert figurait un solo de « pipa » (le pipa est l'ancêtre millénaire de la guitare) dont le titre était le suivant : « L'Ennemi vaincu par la musique ». Et sous ce titre, on pouvait lire ce commentaire :

> *« Sous la dynastie des Han, un chef d'armée réussit à battre son adversaire en donnant une séance de musique qui toucha le cœur des soldats ennemis au point qu'ils abandonnèrent leurs armes ».*

Permettez-moi, Monsieur le Directeur, d'offrir avec mes souhaits de bienvenue, ce trait symbolique à la Revue Internationale de Musique et, en la félicitant de se dévouer « à la défense du seul langage qui unisse encore les hommes », laissez-moi lui dédier « L'Ennemi vaincu par la Musique »... pour devise... Tous les coeurs seront avec vous.

MARC CHADOURNE

Hollywood, California
February 11, 1938

My dear Dr. Dotremont,

It is with great pleasure I send congratulations to your new periodical « La Revue Internationale de Musique ».

I can think of no finer words than those of the immortal bard, Shakespeare — « The man who hath no music in his soul and is not moved by concord of sweet sounds, is fit for treason, strategem and spoils ».

With best wishes for success,

Sincerely

CHARLES CHAPLIN

TRADUCTION :

« C'est avec le plus grand plaisir que j'envoie un message de félicitations à votre nouveau périodique « La Revue Internationale de Musique ». Je ne puis trouver de paroles plus belles que celles du barde immortel : Shakespeare : « L'homme qui n'a pas de musique dans l'âme et qui n'est pas ému par les sons harmonieux, est bon pour la trahison, les stratagèmes et le pillage ». Avec mes meilleurs vœux de succès. »

Charles CHAPLIN

LA musique, comme tous les grands arts, contribue à susciter ce climat spirituel où s'épanouit l'homme. Plus que les autres arts, elle touche au secret même de la conscience par les rapports mystérieux qu'elle entretient avec cette musique intérieure où chacun reconnaît la voix de sa plus secrète présence. Le cri qu'arrache Claudel au texte biblique: « Non impedias musicam ! » — n'empêchez pas la musique ! — fait précisément allusion à ces relations secrètes que l'âme même entretient avec l'art pur des sons. Art de l'instant ; art aussitôt disparu que saisi ; c'est l'art métaphysique par excellence, celui qui exalte en nous l'être sensuel et l'arrache à ce qui en lui est médiocre pour le faire approcher des plus grands mystères.

Voici qu'une revue se propose de ne pas considérer la musique comme un divertissement, comme le jeu plus ou moins gratuit d'une arithmétique fulgurante, mais comme une de ces réalités intérieures sur lesquelles s'appuie l'être humain dans le difficile effort vers la construction de soi. C'est là la vision humaniste, la seule qui me semble féconde, celle qui entend saisir l'art dans toute la plénitude du témoignage humain qu'il donne. Au contraire de toute cette esthétique moderne qui ne connaît plus que des techniques et des sensations, les unes et les autres désaccordées, la vraie conception de l'art est celle qui fait de lui, en toutes ses forme , le mot infiniment divers par lequel s'exprime l'Esprit unique. Bonne chance à la Revue Internationale de Musique.

DANIEL-ROPS

U*NE* Internationale de Musique *est sans doute la seule qui garde encore un sens positif et constructif. Car décidément notre planète, pour autant que les hommes y décident, s'imprègne de plus en plus de la force purement destructrice qui représente toujours l'un des aspects de toute création. C'est en ce sens que je salue l'idée d'une* Re-

vue Internationale de Musique. *Lors de la Tour de Babel, n'y avait-il pas aussi quelque cantique archaïque qui réunissait pour une oeuvre bénie les esprits en train de s'émietter?*

Un des rares bons signes que j'aperçois déjà, c'est la compréhension de plus en plus générale et plus profonde dont jouit Bach. Ceci est vrai en premier lieu pour la jeunesse allemande à laquelle Richard Wagner dit de moins en moins.

Ce ne sont plus, en effet, que les notes fondamentales *de l'Esprit, telles que les entonna Bach, qui peuvent servir de base d'entente et d'union.*

Le 3 *mars* 1938.

COMTE HERMAN DE KEYSERLING

SE détournant de son évolution la plus probable, le monde a livré ses places publiques à des particularismes arrogants, aux excès de l'esprit sectaire. La querelle prévaut, exaltée et confuse, d'autant plus odieuse qu'elle est moins fondée en raison.

Et cependant... Certains indices donnent à penser que le vrai travail de rapprochement entre les hommes ne s'est pas interrompu. Il persévère, mais par des voies qui échappent à l'attention. Il manque de moyens d'expression.

Un tel travail ne pouvait pas s'opérer, comme on l'avait un peu facilement cru, par le simple progrès des instruments de communication. Bateaux, avions, radios, n'ont fait que reconstruire des frontières. La technique pure n'instruit que de rivalités. C'est aux oeuvres supérieures de l'esprit qu'il appartient de faire sentir aux hommes leur communauté, parce qu'elles proviennent du meilleur de l'homme et s'adressent au meilleur.

On ne remarque pas assez le progrès accompli et qui persiste dans ce domaine, sous le couvert des lois identiques que les nations se sont données à

petit bruit pour la protection de la propriété intellectuelle. L'artiste doit se convaincre que désormais son public est international comme il ne le fut jamais dans l'histoire. L'École n'est plus d'Athènes, mais du monde entier. Les fidèles sont peu nombreux, mais ils sont partout et de toutes les classes sociales. Ceux-ci, tous ceux qui demandent à l'art de les perfectionner, de les élever au dessus des médiocrités quotidiennes, ne doivent pas ignorer qu'ils composent eux aussi une nation. La Revue Internationale de Musique ne peut que les aider à prendre conscience de cette grande somme d'efforts invisibles qui travaillent chaque jour à les unir dans un amour, des sentiments communs.

BERTRAND DE LA SALLE

---

115 W. 11th St., New-York City
February 21, 1938.

Gentlemen :

I have your note about the new musical review which you are undertaking. I sympathize whole-heartedly with your ideals in putting out the review. I only wish that there were some language in which one could talk about music which is as universal as music itself. And I wish you all success because I thoroughly agree with you that if the exalting, humanizing influence of music could bepopularized throughout the world, many of the barriers between men, now created of necessity by differences of language, customs, and ideology, could be wiped out, and may be unfriendliness and suspicion replaced with warm affection and mutual understanding. At any rate, this is a « pious wish » of mine.

Sincerely,
THÉODORE DREISER

TRADUCTION :

« J'ai reçu votre notice au sujet de la création de la nouvelle revue musicale.

Je sympathise de tout cœur avec votre idéal. Que n'existe-t-il une langue aussi universelle que la musique pour parler de celle-ci. Je vous souhaite tout le succès possible parce que je suis d'accord avec vous pour reconnaître que si l'influence exaltante et humaine de la musique pouvait se généraliser à travers le monde, la plupart des barrières qui séparent les hommes et qui ont été créées par la nécessité, les différences de langues, d'habitudes et d'idéologies tomberaient ;la méfiance et l'hostilité cèderaient devant une chaleureuse affection et une mutuelle entente. Voilà en tous cas un vœu qui m'est cher. »

THÉODORE DREISER

Je suis fils d'un musicien, j'ai été élevé dans la musique, je me nourris de musique. La musique est le pain de l'âme. *Je n'ai pas besoin de vous dire avec quel intérêt je lirai la Revue Internationale de Musique « qui veut, m'écrivez-vous, considérer les choses de la musique sur un plan de* large humanisme ».

Là aussi, je ne puis qu'être avec vous, car, dès 1902, *j'écrivais que le mot sous lequel on pouvait « résumer l'effort de notre temps serait le beau mot rajeuni et élargi d'humanisme ».*

Les faits ne semblent-ils pas vouloir me donner raison ?

FERNAND GREGH

La musique est en pleine crise, non pas de restriction mais, au contraire, de pléthore. Aujourd'hui elle couche en dehors de son lit : au cinéma, à la T.S.F., dans les dancings, dans les fêtes populaires, dans les manifestations politiques, etc... Nous avons été éduqués sur les bases de la musique « classique ». La musique mécanique, en particulier le disque, nous a révélé des musiques admirables : toutes celles des folklores. Les voyages m'ont permis d'entendre à brûle-pourpoint ces musiques-là et d'en comprendre l'intense émotion. J'ai l'impression que le personnel de la musique dite « classique » néglige trop le renouvellement de son matériel et les programmes de concerts me laissent toujours rêveur.

La musique est évidemment une des joies fondamentales de la vie. Elle déborde même dans les évènements picturaux ou architecturaux. L'architecture est une grande musique ou doit donner l'impression d'une grande musique. Ce sont deux arts très proches : la mathématique les unit.

Je suis bien persuadé qu'en musique comme partout ailleurs, une page tourne et que c'est devant qu'il faut regarder, vers des horizons neufs. La

musique qui est le plus près du coeur humain puisqu'elle explose chaque fois que celui-ci est triste ou gai, mérite d'avoir son heure aujourd'hui. Je ne suis pas persuadé que les conservatoires y aident pour beaucoup.

LE CORBUSIER

Monsieur Leirens

Mon Cher Ami,

CETTE revue que vous venez de fonder s'imposait. Il est absolument nécessaire que des hommes désintéressés luttent contre la corruption universelle du goût. Hier encore, j'entendais des jeunes gens « distingués » énoncer les énormités suivantes : « Il n'y a qu'une musique : le Jazz ». « Le poste de radio doit marcher toute la journée ». Tout commentaire serait superflu.

Je ne sais si c'est dans vos attributions, mais ne pourriez-vous pas émettre en faveur des intellectuels et des hommes sensibles du monde entier, le voeu suivant : « A quelque moment du jour ou de la nuit, on devrait pouvoir, puisque T.S.F. il y a, capter une émission musicale de qualité ». Serait-ce si difficile que cela d'obtenir que tout les postes européens se relaient pour assurer la continuité de ce message de l'esprit ?

Il me semble que s'il y avait davantage de bonne musique dans l'air, plus de beaux concerts, la conception plastique du public s'améliorerait. Je ne peux, en effet, arriver à croire que des êtres familiarisés avec le mystère musical puissent demander à la peinture et à la sculpture d'être des représentations lourdes et exactes des objets.

En attendant le règne de la peinture musicale, (celle de Cézanne, de Van Gogh et de Sourat, prolongée par un certain cubisme), je vous envoie mes plus fidèles amitiés.

ANDRÉ LHOTE

J'AI appris avec joie la fondation de la Revue Internationale de Musique, *et je tiens à vous dire combien cette initiative me semble opportune. Jamais la musique n'a eu si grand besoin d'être défendue, et jamais les hommes n'ont eu si grand besoin d'elle.*

Ils sont fatigués du langage qui a si souvent trahi la Poésie et la Vérité. Quel refuge pour nous que l'univers de la musique. Celui-là est d'une certaine manière libre de l'humain, — et d'autant meilleur à l'homme. Si l'oeuvre ment, il suffit d'un peu d'oreille pour le savoir. Le son non pas articulé, mais mélodique et rythmé constitue un monde à lui-même, significatif non de nos pensées, mais de notre être. Dans des pages qui sont parmi les plus profondes qu'on ait écrites sur ce sujet, Arthur Lourié a dit que la mélodie se développe dans le temps, mais n'est pas du temps. « La mélodie, par elle-même, n'est liée avec aucune action, et ne conduit à aucune action. Elle est comme une fin en soi. Le motif *sert à justifier l'action ; le* thème *est un moyen de développer une pensée. La mélodie, elle, ne sert à rien. Elle donne la* libération ». La mélodie ne peut pas être méchante. *Que la musique moderne retrouve pleinement la mélodie, comme l'y convie l'oeuvre de Lourié lui-même, après celle de Debussy, et une des sources sera sauvée de la bonté dans notre coeur, et de l'esprit d'espérance.*

Mais pour cela, il faut que la musique vive, qu'elle soit défendue contre ses adversaires du dehors et du dedans, que le public comprenne ce qu'il lui doit, et quel est son devoir à lui à l'égard des oeuvres contemporaines et des compositeurs contemporains. Il semble que le déchet d'ordre quantitatif, amené à ce point de vue par la musique mécanique, la radio, et l'obsession de la politique, soit difficilement remédiable. Par ailleurs, les couches nouvelles ne sont pas encore assez éduquées pour demander à l'art en général plus qu'une distraction et un délassement, et aux concerts en particulier plus que l'occasion d'un plaisir facile dû à l'exécution d'une oeuvre archiconnue par quelque chef célèbre. Tout l'effort, me semble-t-il, doit donc porter sur la formation qualitative d'un public plus restreint sans doute, mais

véritablement cultivé et véritablement dévoué à la musique. Les snobs sont ruinés qui rendaient service aux beaux-arts, il y a vingt ans. Que les véritables amateurs se groupent et s'aident mutuellement à aider la musique et à répandre le goût authentique de celle-ci !

La Revue Internationale de Musique peut contribuer puissamment à cette oeuvre salutaire en suivant le programme qu'elle s'est tracé, en éclairant ses lecteurs sur les problèmes actuels de la musique, en les informant et documentant sur la production contemporaine comme sur l'histoire de la musique et les questions éternelles de la philosophie de l'art et de la beauté.

JACQUES MARITAIN

JE vous remercie de m'avoir annoncé la fondation d'une revue internationale de la musique. Je crois que c'est là une entreprise particulièrement souhaitable en notre temps. Jamais les hommes qui appartiennent à des pays différents mais à une même civilisation n'ont eu plus de mal à se comprendre. Il leur reste pourtant un fond immense de sentiments communs qui devrait leur permettre contact et intelligence mutuelle. La musique, langage universel du sentiment, leur permettra peut-être, aux uns et aux autres, de retrouver ce fond commun. Si vous pouvez les y aider, vous aurez fait œuvre utile.

ANDRÉ MAUROIS

Dear Dr. Dotremont,

I hear with great pleasure of your plans to set up The International Review of Music. It seems to me that there is a wide and fertile field for such a periodical and I am sure that you will make a success of it. If I can ever give you any aid, it goes without saying that I will be delighted to do so.

Sincerely yours

H. L. MENCKEN

Baltimore, February 6, 1938.

LENTEMENT, l'éducation musicale de la France progresse. Parmi toutes les raisons qui font qu'on s'en réjouit, il m'est arrivé, voici bien des années, d'y chercher l'espoir d'une plus grande facilité d'échanges entre la France et l'Allemagne. Là où le langage ne parvenait pas à rétablir de communications, la musique ne pourrait-elle pas, tout au moins, favoriser certains rapprochements des sensibilités? Je n'oserais dire que les événements aient le moindrement confirmé ces rêves, mais faut-il y renoncer pour cela comme à de simples chimères? Un travail souterrain s'accomplit. Ce n'est pas la musique qui tiendra en échec les ambitions et les intérêts, mais elle renforce entre les hommes la conscience de leur fonds commun ; elle leur fournit directement l'évidence de leur identité dans l'essentiel. Ce n'est qu'une préparation du sol, où quelque graine, un jour, pourra lever. Mais c'est par là que commence toute culture, que commence celle des champs et que devra sans doute patiemment commencer celle de l'Europe.

JEAN SCHLUMBERGER

HOMMAGE A UN GRAND BELGE

JE suis heureux, au moment de la naissance, à Bruxelles, de la Revue Internationale de Musique, d'apporter, en tant qu'organiste français, mon hommage reconnaissant à la mémoire de celui qui forma mes deux Maîtres vénérés, Alexandre Guilmant et Charles-Marie Widor : le grand Jacques-Nicolas Lemmens. Par lui, la France reçut une inestimable tradition. Je puis me porter garant qu'elle ne l'a pas oublié.

MARCEL DUPRÉ

Nous avons reçu en outre des félicitations et des vœux de MM. MAURICE BARING, DR. ALEXIS CARREL, T. S. ELIOT, L. MORGAN, ERNEST NEWMAN, HENRI POURRAT etc.

VUES PANORAMIQUES
SUR LA SITUATION ACTUELLE DE LA MUSIQUE
DANS LES PRINCIPAUX PAYS DU MONDE

Il nous a semblé opportun d'établir, dans ce numéro initial, la situation actuelle de la musique dans les principaux pays du monde.

A cette intention, nous avons demandé à une personnalité éminente de chacun des pays sous revue de caractériser, avec une brève précision, le mouvement musical actuel dans sa propre patrie et ses tendances majeures, telles qu'elles y sont appréciées.

L'objectif même de cette enquête exigeait que nous laissions à nos éminents informateurs et collaborateurs la plus complète indépendance d'expression, sans aucunement faire intervenir les directives propres à la revue.

Il pourra en résulter que certaines des opinions émises ne coïncideront pas avec les notres, soit sur le plan de la technique musicale, soit sur le plan esthétique et critique, soit à tout autre point de vue.

Les omissions éventuelles ne seront point davantage notre fait. Elles sont, au surplus, quasi-fatales dans un aperçu panoramique, qui embrasse une réalité aussi vaste et aussi complexe.

We have thought it useful to devote our first number to the task of establishing the actual situation of music in the main countries of the world.

To this effect, an outstanding personality of each country has been asked to characterize briefly the musical trends of his fatherland and to delineate the major features of music such at is appreaciated at home.

The very aims of the study required that each collaborator be granted the utmost freedom of thought and expression, that each article be published independently from the personal methods and opinions of our magazine.

As a result, certain ideas and beliefs are being expressed in our pages, which cannot coincide with ours neither on the plane of musical technique nor in their intellectual and spiritual bearing.

Eventual omissions occur for which we are not to be held responsible. These omissions are moreover almost fatal in a panorama covering the grounds of a vast and complex reality.

Notre enquête se poursuivra dans un fascicule ultérieur. Elle s'enrichira, notamment, des articles de MM. Carlos Chavez (Mexique), Mahmut R. Kosemihal *et* Petro Petridis (Balkans), Aloys Mooser (Suisse), Tansman (Pologne), Dr. Jaroslav Tomasek (Tchécoslovaquie), Villa-Lobos (Brésil), etc.

LA SITUATION ACTUELLE DE LA MUSIQUE EN ITALIE

PAR ALFREDO CASELLA

LA conception fasciste de l'État totalitaire et corporatif se reflète chez nous dans le domaine de l'organisation musicale, et elle a donné lieu — en peu d'années — à un vaste travail de coordination qui s'est exercé tant dans le domaine lyrique que dans celui de la symphonie et de la musique de chambre. Toute l'activité musicale est en effet contrôlée aujourd'hui par une Direction Générale du Théâtre, laquelle dépend du Ministère de la Culture Populaire (auparavant de la Propagande) et compte à sa tête un homme des plus remarquable, le Dr Nicola De Pirro. C'est ainsi que toute l'activité des grands théâtres lyriques et de ceux de moindre importance, est soumise dans chaque détail (choix des oeuvres à représenter et des artistes, interprètes, régie, décors, etc.) à l'autorité de cette Direction. Les théâtres principaux, c'est-à-dire le *Reale* de Rome, la *Scala* de Milan, le *San Carlo* de Naples, le *Teatro Comunale* de Florence, la *Fenice* de Venise, le *Carlo Felice* de Gênes et le *Verdi* de Trieste, sont à présent érigés en « *Enti Autonomi* », c'est-à-dire qu'ils ont une constitution financière qui les met à l'abri de toute éventualité. D'autre part, l'activité de la Direction s'exerce aussi dans le sens d'une répartition attentive et éclairée entre ces différents théâtres en ce qui concerne les chanteurs et les chefs d'orchestre, ainsi que les échanges de décors, de manière à réduire autant que possible les frais d'exploitation. Les théâtres moins importants de province ont des saisons beaucoup plus courtes, mais ils sont aussi subventionnés par l'État, à la condition de monter à chaque saison une, deux ou trois oeuvres nouvelles selon l'importance de la subvention. Les spectacles en plein air ont pris depuis deux ans une grande vogue, et il est probable que cette forme de théâtre lyrique devra encore se développer fortement dans les prochaines années. Les saisons des *Enti Autonomi* varient d'une durée de deux mois (Florence) à six mois (Rome et Milan). Le niveau des représentations est en général d'un ordre très élevé, tant au point de vue des chanteurs et des chefs d'orchestre que sous le rapport de

l'orchestre et des chœurs. En ce qui concerne les décors, l'on a pris depuis plusieurs années l'heureuse initiative d'en confier la majeure partie à des peintres de grande valeur et de tendances souvent très modernes (Florence est à la tête dans ce domaine). Le répertoire de ces théâtres est surtout national, et laisse peu de place non seulement au mouvement lyrique étranger contemporain, qui est presque inconnu chez nous, mais même au passé, dont on ne connait que quelques rares chefs d'oeuvres. Il y a là une lacune culturelle dans notre vie théâtrale qu'il faudra un jour ou l'autre combler. En attendant, nous devons constater que Mozart, lequel était extrêmement peu familier à notre public de théâtre, commence aujourd'hui à pénétrer un peu partout et à obtenir un grand succès, ce qui ne peut que réjouir tous les vrais musiciens.

La vie de concerts italienne est en plein développement et — il faut le dire — en grande ascension. L'Italie compte aujourd'hui plusieurs orchestres de tout premier ordre : l'*Augusteo* de Rome, la *Stabile* de Florence, les orchestres de l'E.I.A.R. (Radio) de Rome et de Turin, enfin ceux de Naples et de Bologne. L'organisation de l'*Augusteo*, de Rome (création personnelle du Comte San Martino) compte parmi les plus solides et les plus intéressantes d'Europe : cet orchestre travaille en effet onze mois de l'année, en donnant une moyenne de deux concerts par semaine avec une préparation de *cinq heures de répétition quotidienne.* L'orchestre a des appointements fixes et n'exerce que cette activité symphonique. L'organisation est aujourd'hui puissamment soutenue par la Radio, dont chaque abonné verse une *lira* de contribution pour l'*Augusteo*, de sorte que cette année la subvention perçue de ce fait par l'orchestre romain sera de plus de 800,000 *lire* (le total des appuis dont bénéficie l'*Augusteo* atteint aujourd'hui plus de deux millions de *lire* par an).

Le répertoire des ces différents concerts symphoniques — contrairement à ce qui se passe dans le domaine lyrique — est riche et très « à la page » en ce qui concerne le mouvement musical contemporain. Les plus grands chefs d'orchestre étrangers sont régulièrement invités à diriger, de sorte que le public de ces concerts a aujourd'hui une culture véritablement excellente et profonde. A côté de cette vie symphonique fort intense, il existe en Italie environ cent sociétés de musique de chambre, qui perçoivent de la Direction Générale du Théâtre une subvention annuelle totale d'environ un million de *lire*, et qui assurent au pays une activité musicale fort satisfaisante dans l'ensemble, encore que l'on pourrait souhaiter dans la composition des programmes une plus large participation de musique contemporaine italienne et surtout étrangère. Il y a donc, dans cette partie de notre vie musicale comme dans les autres, un sérieux effort

qui est d'autant plus appréciable si l'on tient compte que la renaissance de la musique pure (c'est-à-dire non théâtrale) ne date en Italie que de trente années.

Il existe en Italie différentes organisations de type spécial et qui sont également coordonnées entre elles afin d'éviter toute inutile concurrence : l'une, la plus célèbre aujourd'hui, est le *Maggio Musicale Fiorentino*, consacrée aussi bien à l'art lyrique et dramatique qu'à l'art symphonique et à la musique de chambre, vaste organisation à caractère culturel, consacrée presque uniquement à certains chefs d'œuvre du passé et à des nouveautés contemporaines ; cette organisation (dont l'âme est Mario Labroca) s'est imposée en deux ans à l'admiration du monde entier par la perfection de ses représentations et de ses exécutions et par l'originalité de l'esprit qui l'anime. A côté du *Maggio*, nous avons encore le *Festival de musique contemporaine* qui a lieu chaque septembre à Venise et qui sera cette année organisé par l'*Ente Autonomo* de la *Fenice* de Venise, c'est-à-dire par son jeune Surintendant, Goffredo Petrassi. L'an dernier, il s'est créé à Perugia une autre organisation qui donnera, à l'automne, le festival réservé à la musique sacrée : la *Sagra Musicale dell' Umbria*.

En ce qui concerne la réaction des différents publics d'Italie envers la musique contemporaine, il faut tout d'abord dissocier le public du théâtre de celui du concert. Le premier est infiniment moins éduqué que le deuxième et ne cache point son extrême méfiance envers la musique qui sort des sentiers de la tradition (ou du moins de ce que l'on croit être la tradition). Le public de concert, au contraire, (particulièrement celui de l'*Augusteo*) accepte une grande partie des créations contemporaines. Il importe d'observer qu'après une certaine résistance il ne lésine jamais son admiration aux personnalités de premier plan : Strawinsky, Prokofieff, Bartòk, Hindemith, Berg, Bloch, Schostakowitch, etc., mais qu'il a énormément de difficulté à sympathiser avec des figures de deuxième plan. La musique de Schönberg est extrêmement difficile à acclimater chez nous et le public a montré jusqu'à présent pour elle une véritable aversion, laquelle, je crois, ne se muera jamais en véritable amour. Les compositeurs italiens de tendance plus avancée reçoivent un accueil très mélangé, le public étant partagé en admirateurs et en opposants, les uns et les autres également bruyants et convaincus. Il faut cependant reconnaître que les premiers augmentent en nombre chaque année et que l'opposition de jadis tend petit à petit à n'être plus qu'un souvenir.

Si nous considérons la *politique musicale* du Régime (c'est-à-dire tout ce qui dépasse la cadre du domaine organisateur et qui pourrait être interprété comme une prise de position esthétique de l'État pour ou contre

une tendance déterminée) il faut reconnaitre que — jusqu'à présent tout au moins — la politique que notre Régime a suivie a été celle d'encourager la musique par tous les moyens et d'en faciliter l'essor et l'existence, mais aussi celle de laisser aux artistes une *totale liberté de création.* Les tentatives n'ont certes pas manqué dans ces dernières années (et nous assistons en ce moment à une violente campagne d'une partie de la presse contre l'art moderne en général, campagne qui aurait pour objectif d'amener l'Italie à prendre envers les tendances les plus vives les mêmes dispositions draconiennes dont l'Allemagne a depuis cinq ans donné l'exemple) afin d'exercer une pression sur le Régime et lui faire adopter une attitude d'ouverte et franche hostilité envers toute modernité. Mais il faut dire que ces tentatives sont demeurées, jusqu'à présent, lettre morte et la politique fasciste envers l'art est demeurée invariable. Il est à souhaiter qu'elle le demeure toujours.

Sur l'action du Syndicat des musiciens, il y a peu à dire, étant donné qu'elle n'a pu exercer qu'une influence assez faible sur la vie musicale de la nation. Il faut toutefois reconnaître que le Syndicat a su organiser — dans les dernières années — des Expositions régionales et nationales de musique italienne contemporaine, lesquelles ont révélé — à côté des inévitables médiocrités — un bon nombre de nouvelles oeuvres de haut intérêt.

Ces quelques notes, bien que sommaires et hâtives, peuvent toutefois donner une idée suffisante de la vie musicale qui anime aujourd'hui avec une grande ferveur notre nation, vie musicale dans laquelle l'intervention du Régime Fasciste s'est exercée avec une grande vigilance et a obtenu d'heureux résultats. Nous allons à présent quitter le domaine de l'organisation pour entrer dans celui de la création et de l'interprétation.

L'aspect général de la musique italienne contemporaine reflète l'aspect général de la musique européenne, c'est-à-dire qu'il est caractérisé par une diversité de tendances parfois contradictoires, et qui rendent assez difficile une opinion synthétique. D'une part il y a les survivants de l'époque romantique, ou pour mieux dire les derniers compositeurs véristes (il n'est pas inutile de rappeler ici une fois de plus que le mouvement vériste n'a nullement ses racines dans l'art puissant et fruste de Verdi, mais qu'il ne fut pas autre chose qu'une conséquence du naturalisme-vériste français ; sans Maupassant, sans Zola et surtout sans *Carmen, Cavalleria* n'aurait jamais vu le jour). Nous avons ensuite ces compositeurs dont Respighi est un récent exemple — lesquels sont partis de l'épigonisme allemand de Martucci pour arriver un peu plus tard à une assimilation des procédés impressionistes franco-russes, voire même jus-

qu'à un strawinskisme atténué (genre *Petrouchka*). En continuant le tour de notre panorama national, nous trouvons alors les compositeurs de ma génération : Alfano, Pizzetti, Malipiero et le signataire de ces lignes, qui ont subi fortement — durant leur jeunesse — certaines influences étrangères, mais sont parvenus à s'en libérer plus tard, en réalisant pour la première fois un style musical à la fois italien et européen.

Une autre génération intermédiaire est formée par Labroca, Rieti et d'autres, avec une tendance qui vient nettement de Malipiero et de Casella, mais qui possède une physionomie spéciale et très libérée des influences étrangères. Il y a enfin la dernière génération, les jeunes, qui ont aujourd'hui entre 25 et 35 ans : Petrassi, Dallapicolla, Salviucci, Nielsen, Rota, etc., qui sont partis à leur tour de l'enseignement de Malipiero, de Casella (l'on m'excusera si j'abuse en ce moment de mon nom, mais j'y suis forcé) et aussi (quoique plus légèrement) de Hindemith. Telles sont aujourd'hui les orientations qui se manifestent dans notre pays, orientations — ainsi que je viens de le dire — fort différentes. Il faut toutefois dire que le vérisme peut être aujourd'hui considéré comme mort en tant qu'esthétique agissante et capable encore d'influer sur la création. Il reste dès lors en lutte la tendance respighiste — c'est-à-dire un modernisme modéré, s'exprimant surtout par la forme surannée du poème symphonique dans laquelle l'influence franco-russe est encore fort visible : la tendance — elle aussi modérée, mais infiniment plus italienne comme contenu et comme matière musicale — de Pizzetti, et enfin les tendances plus « avancées » (qu'il me soit permis d'employer, provisoirement et faute de mieux, ce vocable assez malheureux) de Malipiero et de Casella. La lutte très serrée qui se poursuit en ce moment en Italie entre ces différentes tendances prouve en tout cas la vitalité de notre art, mais il serait encore prématuré de prédire laquelle aura demain la victoire (bien que, demain comme toujours dans l'histoire, la victoire doive revenir vraisemblablement au parti le plus combatif). Mais nous pouvons considérer notre situation générale d'une autre manière, laquelle nous permettra d'atteindre plus rapidement une opinion synthétique et définitive. L'art italien en général (c'est-à-dire non seulement la musique, mais aussi la littérature, les arts plastiques et l'architecture) se divise aujourd'hui en réalité en deux fractions bien distinctes ; d'une part nous avons l'art (qui est naturellement encore la majorité) de tous ceux qui sont restés fidèles à la mentalité provinciale et médiocre de l'Italie de l'avant-guerre, mentalité qui ne reflète nullement l'ardeur héroïque et terrienne d'un Verdi, mais représente bien au contraire la décadence du romantisme parvenu aux faiblesses du vérisme et aux

dégénérations d'un sentimentalisme petit-bourgeois. La fraction opposée à celle-ci (qui est minorité au point de vue nombre, mais qui par contre, groupe les intelligences les plus vives du pays) entend au contraire réaliser un art qui soit à la fois profondément national (et pour cela elle recherche les origines de notre tradition dans un passé beaucoup plus éloigné que le siècle dernier) mais aussi européen par son apport à la solution des problèmes généraux de la musique mondiale. Un art en somme qui vise à atteindre l'universel à travers la solution du national. Tel est, en réalité, le conflit qui anime aujourd'hui notre vie artistique, et qui est présentement l'objet de polémiques de presse violentes et passionnées.

J'ajouterai encore que — dans les dernières années — l'Italie semble manifester infiniment plus de force créatrice dans le domaine symphonique que dans la création lyrique. Il est possible que ce siècle nous réserve la surprise de révéler une Italie surtout symphoniste, en opposition avec le siècle dernier qui fut chez nous l'âge d'or du « *melodramma* ».

En ce qui concerne l'interprétation, je puis dire qu'il existe chez nous à présent, depuis peu d'années, une véritable floraison de jeunes exécutants, surtout pianistes et violoncellistes, qui apportent une précieuse contribution à la vie musicale nationale. Il existe un grand nombre de jeunes chefs d'orchestre qui nous rassurent déjà quant à la succession de leurs aînés. Et puis, nous ne pouvons pas oublier qu'un Toscanini — miracle de perpétuelle jeunesse — est toujours un homme de pleine actualité.

J'ajouterai une dernière parole sur l'état de la musique chez nous : la musique se fait aujourd'hui en Italie *avec le plus grand sérieux*, avec un effort de concentration nullement pédant et inutilement lourd, et avec ce sens de la responsabilité envers la nation qui anime en ce moment notre peuple de travailleurs. De l'avoir su imposer à chacun de nous, c'est sans doute le principal titre de gloire du Régime.

Alfredo Casella
Roma, janvier 1938 / XVI.

PANORAMA DE LA MUSIQUE BELGE

PAR DENIS DILLE (ANVERS)

EN tête de son *Panorama de la musique contemporaine*, André Cœuroy exprime cette juste et adroite excuse : « Trop vaste, trop près, mille regrets. » Je ne sache pas que mon sujet à moi soit trop vaste ; mais il est à coup sûr trop proche et, dès lors, dangereux. Toute vue panoramique d'ailleurs est quasi forcément injuste : elle ne peut arriver à être exhaustive et ses arêtes sont forcément aiguës, alors que, pour être juste à l'égard des hommes — et cette considération déborde la musique — il faut recourir aux plus ductiles et circonspectes nuances.

Au surplus, la critique doit, selon la vieille maxime, préférer la vérité à l'amitié et se souvenir avec Jean Cocteau qu' « en art, la justice, c'est une sorte d'injustice » — tout en soumettant d'avance ses jugements à tous les recours et à toutes les revisions.

***

M'attachant en premier lieu à éclairer la notion de musique belge, je dois avouer qu'à mon sens, elle n'a d'autre contenu qu'une délimitation géographique. De « musique belge » au sens où nous entendons musique allemande, française ou espagnole, il n'y en a pas.

Le peuple belge est constitué de deux races dont les idées, les cultures, les mystiques ne fusionnent guère. La race flamande et la race wallonne ont toutes deux un passé illustre et des traditions assez lourdes parfois à porter. L'une et l'autre se rattachent respectivement à une grande culture : la culture latine, d'une part ; la culture germanique de l'autre, dont elles s'efforcent de garder intact le fond spécifique et l'expression.

Selon l'avis de certains, on pourrait envisager la naissance d'une « *musique belge* » le jour où un esprit puissamment assimilateur, fusionnant en son creuset intime l'essence des deux cultures, en fera sortir une œuvre nourrie de ce double apport, mais douée d'un caractère particulier, d'une valeur culturelle propre — comme l'enfant ressemble à ses parents, tout en constituant une entité singulière (1).

(1) Ce n'est point mon opinion personnelle : j'en tiens pour l'opinion de Debussy : « Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur... »

***

En attendant, la Belgique musicale comme la Belgique intellectuelle accepte, par un choix qui n'est peut-être qu'un obligatoire renoncement, à n'être surtout qu'un lieu de rencontre et d'interférence de ces deux réalités majeures de la pensée européenne, dont le choc est parfois aussi dur que les résultats en sont singuliers.

Dans la « ville-carrefour » qu'est devenue notre capitale, se heurtent de plus en plus, à mesure que s'affirme au travers de tous les obstacles l'interdépendance spirituelle des peuples, toutes les esthétiques nouvelles et anciennes, toutes les tendances novatrices et réactionnaires de l'Europe actuelle. En certains individus, l'assimilation s'opère, sans arriver toutefois jusqu'à la création d'une valeur tierce : on voit des Flamands subir fortement l'emprise des latins, des Wallons se passionner pour les recherches techniques et esthétiques de l'Europe Centrale et livrer une âpre lutte pour la création d'un style où les influences d'un Schoenberg ou d'un Hindemith sont à peine voilées.

Il reste néanmoins profondément vrai que les uns et les autres gardent leur physionomie propre. A travers les siècles et jusqu'en ces temps d'industrialisme obtus, les Flamands cultivent un lyrisme foncier commun à toute la race germanique et qui, par un goût tenace pour l'exubérance et le grand geste, les font aisément verser dans le romantisme avec ses gloires et ses travers...

Il leur arrive ainsi de confondre la profondeur avec la sincérité ; leur évolution, par ailleurs, est plutôt lente et fort circonspecte. Mais, dans la conviction lentement acquise, quelle vitalité et quelle chaleur !

Les Wallons, eux, sont plus prompts à s'adapter, à s'assimiler de nouvelles acquisitions ; leur sensibilité vive et subtile risque de détruire, presque aussi facilement qu'elle la suscite, l'émotion profonde d'où naît l'œuvre d'art. Mais ils possèdent un sens inné de la forme et, chez les meilleurs, une réserve, une « mesure » qu'on ne saurait trop estimer.

Je sais que ces généralisations sont forcément outrancières et que le défaut de nuances ne permet aucune conclusion ferme ; elles marquent pourtant les positions extrêmes entre lesquelles se nouent nos échanges internes.

***

Une vue d'ensemble de la composition belge contemporaine nous place directement devant le *problème des influences* qui « informent » aussi profondément les groupes entiers que les personnalités isolées.

Mais l'influence « collective » est plus facile à saisir parce que les traits communs sont plus marqués et plus stables que les nuances individuelles. Et il est certain, d'autre part, que l'influence subie collectivement est seule représentative d'un mouvement historique et d'une irrépressible évolution : la liberté décide en matière individuelle ; beaucoup moins dans les mouvements collectifs.

***

Revenant maintenant sur le plan relativement modeste des réalisations présentes, essayons de caractériser les différentes générations de musiciens belges contemporains et de discerner les phases d'un mouvement musical qui, par bonheur, semble ascendant — de quoi il ne faudrait pas conclure cependant à une appréciation péjorative de la génération disparue et de la génération aînée. Je veux seulement marquer que les derniers venus poursuivent avec une curiosité plus vive et comme anxieuse, non point seulement un rajeunissement de leur vocabulaire, une mise au point de leur esthétique ou leur adaptation à une syntaxe nouvelle, mais une véritable découverte de soi-même.

Il n'y a pas lieu d'examiner ici si nous nous trouvons devant un signe des temps ou si l'évolution de la musique belge amène d'elle-même cette tendance dont la valeur humaine est indéniable. J'incline pourtant à croire que les deux facteurs se conjuguent, mais j'ajoute que pareilles constatations demeurent générales et ne s'appliquent jamais dans leur compréhension toute pure à telle ou telle individualité créatrice : la réalité est heureusement plus complexe que nos compartimentages les plus nuancés.

Commençons par les Flamands, plus nombreux depuis qu'au siècle passé Peter Benoît (tant estimé par Liszt, qui lui fit plusieurs visites) marqua le réveil de la musique flamande.

Ils peuvent se glorifier de maîtres tels que *Paul Gilson* (1865) et *Lodewijk Mortelmans* (1867). A Paul Gilson, nous devons pour ainsi dire toute la technique belge « vivante » ; il est peu de compositeurs belges actuels qui n'aient passé par son école. La gloire de Gilson comme professeur est probablement d'avoir su, au cours d'un enseignement nourri et puissant, respecter la personnalité de ses élèves, plus : de l'avoir dégagée. Son œuvre personnelle est forte et belle ; rappelons, entre autres, le poème symphonique *La Mer*, et l'opéra *Francesca da Rimini*.

Mortelmans est remarquable par son don de mélodiste, expressif et nuancé. Ses lieder, si prenants, ont une notoriété méritée.

Joseph Ryelandt, lui, a dessiné de grandes fresques religieuses, l'*Agnus Dei*, par exemple, remarquables surtout par la ligne mélodique et la tex-

ture contrapunctique. *Martin Lunssens*, ex-directeur du Conservatoire de Gand, a une verve intarissable, prodigue,exubérante jusqu'à la démesure. C'est un professeur remarquable, en raison notamment de la parfaite organisation de ses connaissances techniques.

Ils disposent tous d'un beau et très probe métier, ce dont tous les suivants ne peuvent se vanter à un égal degré ; qu'ils l'aient appris chez les Russes, comme Gilson, chez Brahms comme Mortelmans, chez Franck comme Ryelandt, cela n'enlève rien à leur mérite : leur tranquille assurance et leur vie laborieuse constituent un bel exemple pour les jeunes.

Sur les pas de ces vétérans se presse une pléiade de compositeurs qui, tout en demeurant attachés aux traditions classiques, bénéficient déjà, en partie, de l'apport de la musique moderne dans leur vocabulaire harmonique et dans leur palette orchestrale : *Flor Alpaerts*, un orchestrateur étonnant d'une extrême habileté dont, à juste titre, le *James Ensor* a dépassé les frontières. *Duvosel*, *Candael*, *Van Nuffel*, le grand animateur de la maîtrise de Saint-Rombaut ; *Van Hoof*, *Brusselmans*, dont le style est nettement influencé par Strawinsky ; *Herberigs*, le ravélien ; *Louis de Vocht*, chef remarquable de la célèbre chorale *Caecilia* d'Anvers ; *Veremans*, *Toussaint de Sutter*, *De Jong*, *H. Meulemans* et *d'Hayer*, et surtout *Arthur Meulemans* (1884) dont la fécondité touche au prodige.

Meulemans est un tempérament essentiellement lyrique, d'un expressionnisme accentué, mais qui semble en revenir aujourd'hui à une sérénité plus classique. Nous lui devons deux opéras, dont le premier vient d'être créé à Anvers ; trois symphonies, plusieurs ballets, nombre d'oratorios, de musiques de scène et de mélodies. Si l'on me demandait de déterminer un ordre de valeur chez les compositeurs flamands, je penserais à Meulemans pour le premier rang.

La transition vers la dernière phase se manifeste chez *Bayens*, *Loncque*, *Pelemans*, *Albert*, *Cuypers*, *Maes*, *Sternefeld*. Aussi chez *Flor Peeters*, grand organiste qui compose surtout de la musique pour orgue, comme chez *De Vreese*, au style franckiste, teinté de debussysme ; sa musique d'orchestre et de chambre est loin d'être négligeable.

Il y aurait quelque inexactitude à classer *Charles Hens* parmi les flamands, mais c'est une très exacte vérité de dire que cet élève de Marcel Dupré est un des meilleurs organistes de notre temps, et que ses œuvres, qui utilisent les trouvailles harmoniques et orchestrales nouvelles, ont une remarquable solidité. Elles comportent notamment *deux Esquisses pour grand orchestre*, *une Symphonie pour orgue*, *deux symphonies*, de la musique de chambre, des pièces pour piano et des mélodies.

Il faut faire une large place au tempérament sain, vigoureux, bien équi-

libré de *Maurice Schoemaker* (1890), dont on vient de représenter, avec un franc succès, le *Sire Halewyn*, sur un livret de Michel de Ghelderode, et à *Marcel Poot* (1901). Cet élève de Paul Gilson se distingue par une facture solide, très nourrie, d'une richesse souvent massive. Il a écrit de nombreuses œuvres d'orchestre, des variations, des poèmes symphoniques, un peu de musique de chambre, des mélodies et des jeux radiophoniques très remarqués. Schoemaker et Poot seront bientôt, à mon avis, au premier rang.

Jef Van Durme, lui, a pris personnellement contact avec Alban Berg. Sa musique, orientée vers l'atonalisme, se complaît parfois en des développements fort étendus, où il semble lui-même à la recherche de son essentielle personnalité : signe de richesse, probablement, chez ce jeune compositeur à qui on doit reconnaître de la force, de la profondeur, et un savoureux alliage de l'esprit flamand et des influences modernes de « Mittel Europa ».

Nous comptons sur Van Durme, et nous comptons aussi sur son cadet, *Karel De Brabander* (1913), particulièrement doué pour la musique de chambre. A une sorte de tranquille et puissante audace, à une pureté technique peu habituelle à son âge, de Brabander joint une mesure, un goût que beaucoup peuvent lui envier. Le sens lyrique et dramatique semble compter peu pour lui : c'est un musicien pur, — cas unique dans la musique flamande.



Nous voici devant la cohorte des compositeurs wallons. La liste semble moins pourvue, mais les noms y sont toujours de bon aloi. Il me plaît de signaler que souvent ces compositeurs sont plus habiles et plus ouverts aux courants européens que leurs confrères flamands. Ceux que nous trouvons après *Nicolas Daneau*, le doyen d'âge, se rangent plus ou moins autour de la personnalité remarquable de *Joseph Jongen* (1873), dont l'œuvre constitue plutôt une transition vers la deuxième période. Joseph Jongen a connu ses plus beaux triomphes dans la musique instrumentale et dans la musique de chambre. Son écriture est pure et raffinée, son style issu de Franck, Lekeu et Vincent d'Indy.

L'œuvre de *Raymond Moulaert* n'occupe pas la place qu'elle mérite. Ses œuvres de jeunesse montrent qu'il fut formé à l'école du contrepoint sévère ; mais Moulaert atteste un tel don de renouvellement que, sur le plan technique et esthétique, on le placerait aussi bien dans le groupe d'avant-garde. Nous devons nommer sa *Passacaille* pour grand orchestre, tout à fait remarquable, et nombre de mélodies où s'affirme

beaucoup de personnalité. A côté de *François Rasse*, un beau symphoniste, et *Albert Dupuis*, spécialisé dans la musique d'opéra, voici *Victor Vreuls*, disciple de Vincent d'Indy et qui, après avoir été longtemps professeur à la *Schola Cantorum* de Paris, devint directeur du Conservatoire de Luxembourg. Sa musique très colorée procède directement de son maître. Citons parmi ses œuvres orchestrales « *Jour de Fête* » et l'opéra « *Olivier le Simple* » qui eut son moment de célébrité.

L'excellent chef d'orchestre *Armand Marsick*, fixé en Belgique après avoir parcouru l'Europe, a écrit plusieurs opéras et de la musique symphonique.

F. Knosp, lui, a voyagé beaucoup en Extrême-Orient et sa musique est toute imprégnée de modes exotiques. *Delcroix* reste très attaché au style *Schola Cantorum*, mais sa composition présente des contours mélodiques et des dispositions harmoniques souvent très heureuses. Le style de *Léon Jongen* est plus évolué que celui de son frère aîné, mais reste néanmoins très tonal et apparenté à Vincent d'Indy. Son opéra « *Thomas l'Agnelet* » fut représenté à la Monnaie. *De Maleingreau* est un organiste et un compositeur d'œuvres pour orgue et de nombreuses sonates pour piano. C'est un post-franckiste tenace. La musique de *Gaston Brenta* est à la fois très sensible et très riche de couleur et de sonorité ; *F. de Bourguignon* a écrit, entre autres œuvres noblement inspirées, divers poèmes symphoniques d'une envergure et d'un souffle impressionnants ; *René Barbier* se révèle un contre-pointiste consommé dont l'écriture orchestrale est remarquablement riche. On doit citer sa *Tour de Babel* et surtout sa suite d'orchestre *Les Éléments*.

Plus intimiste, raffiné, d'un tempérament très latin, *René Bernier* s'affirme un mélodiste d'une grande distinction. Il a écrit quelques œuvres d'orchestre et de la musique de chambre. Par contre, *Gien* se révèle, lui, un orchestrateur remarquable, mais qui manque un peu de sens mélodique.



Une utilisation plus hardie de toutes les ressources du langage sonore marque les jeunes compositeurs dont il nous reste à parler. A côté d'*Arthur Hoérée*, qui s'est fixé en France, et de *Stork*, nous pouvons heureusement signaler les fortes personnalités d'*André Souris*, dont l'œuvre, peu considérable encore mais significative, parfois imprégnée de surréalisme, est remarquablement attachante ; *Fernand Quinet*, qui, après avoir subi l'influence de Debussy, s'assimile rapidement le style de Ravel, et de Strawinsky, pour en arriver à un style personnel et profond. Parmi

ses œuvres, signalons *Charades*, une Sonate, deux Quatuors à cordes, de nombreuses mélodies et trois mouvements pour grand orchestre. *Raymond Chevreuille* a, lui aussi, un style personnel, mais qui semble s'apparenter cependant à celui de Webern. Sa musique d'orchestre témoigne d'une grande richesse de coloris ; celle de chambre est moins accessible mais elle révèle un réel tempérament. Un jeune, *Léon Simar*, prix de Rome 1937, fait naître les plus grands espoirs.

Hélas ! l'émotion nous étreint au moment de parler d'*Albert Huybrechts*, car la mort vient de nous ravir, il y a quelques jours, ce jeune compositeur qui était un des grands espoirs de la musique belge. Son style était profond, sobre jusqu'à l'ascétisme, mais riche de pensées et d'émotion retenues. Huybrechts avait écrit de nombreuses œuvres de musique de chambre et d'orchestre ; son *Chant Funèbre pour violoncelle*, sa *Sonate pour alto et flûte*, son *Choral pour orgue*, resteront parmi ce que la musique belge a produit de plus beau au cours de ces dernières années.

Il nous reste à parler de Jean *Absil* (1893), qui me semble, parmi les jeunes compositeurs, la personnalité la plus complète et la plus richement douée. Dans un article de la *Revue Musicale* de Paris (octobre et décembre 1937), M. Joseph Dopp, professeur à l'Université de Louvain, a dit avec une remarquable autorité et beaucoup de nuances, la richesse, la personnalité et surtout la pureté de style ainsi que la force et l'originalité rythmique des œuvres d'Absil. Son œuvre est importante dans tous les domaines. A l'orchestre : deux Symphonies, une Rhapsodie, un Poème symphonique, une Petite Suite, un Concerto pour violon. En musique de chambre : trois Quatuors à cordes, un Trio à cordes, un Trio avec piano, deux Quatuors de violoncelles, un Quatuor pour saxophones, un Quintette à vent. Dans le domaine de la Musique vocale : de nombreuses mélodies, des chœurs pour voix mixtes, voix d'hommes, voix de femmes, voix d'enfants. Citons encore trois impromptus et une Sonatine pour piano, une Féérie lyrique, *Peau d'Ane*, sur un poème d'Henri Ghéon, en trois actes et un ouvrage de critique musicale intitulé *Les postulats de la musique contemporaine*, préfacé par Darius Milhaud.

Ces hommes et ces œuvres permettent les plus grands espoirs sur l'avenir de la *Musique en Belgique*, qui ne tardera pas à jouer un rôle d'importance dans l'ensemble passionnant et divers des courants contemporains.

DENIS DILLE

L'ETAT ACTUEL DE LA COMPOSITION MUSICALE EN HOLLANDE

par Sem Dresden

La Hollande, sol natal d'un Obrecht, d'un Sweelinck, d'un Tollius, voisins du pays des de Prés, des de Monte, des Lassus, terre aussi « de carillons et de ducasses », d'éclectisme et de vénération pour tout ce qu'il y a de bel et bon dans les milieux internationaux, retomba dans l'apathie après 1621, année de la mort du grand Sweelinck.

Elle commença à se réveiller au début du dix-neuvième siècle, mais avec lenteur, en suivant les exemples des compositeurs allemands, des Mendelssohn, des Schumann, voire des Chopin. Elle envoyait ses fils en Allemagne pour y étudier la tradition et le métier et reprenait son activité sous l'influence des Brahms, des Wagner et des grands maîtres français.

Le mouvement des poètes hollandais de 1880 et la fondation de la « Société nationale » à Paris coïncident avec le renouveau de la musique dans notre pays, ou plutôt le provoquent.

Les cuivres de Berlioz nous réveillaient en sursaut ; le torrent de Wagner nous inonda et trouva son embouchure aux Pays-Bas, près de la mer. Le prélude de *Tristan* y semblait une musique sans rivale.

Parmi les compositeurs qui préparent une école authentiquement hollandaise, *Zweers*, *Diepenbrock* et *Wagenaar* sont les plus significatifs et ils dominent les courants parfois divergents.

Diepenbrock, décédé en 1921, fervent et résigné en même temps, s'inspira d'abord de Wagner, sans fermer l'œil et l'oreille aux défauts du maître de Bayreuth. Il combinait le style mélodique et contrapunctique des grands polyphonistes du XVI[e] siècle et subissait l'influence de la nouvelle école française. C'est lui qui a orchestré la « Berceuse héroïque » de Debussy, quand la réduction pour le piano en parut dans le « King Albert book ».

En comparaison, *Zweers*, mort en 1924, est plus terne, moins original, quoique d'une technique bien assurée.

Wagenaar, le Nestor de nos compositeurs actuels, né en 1862, technicien de premier plan, influencé par les mouvements néo-classiques et néo-

romantiques, admirateur de Berlioz sans pourtant perdre son originalité, possède le secret d'une écriture d'orchestre bien équilibrée, colorée, lyrique et d'un grand panache. Il a produit des opéras, des ouvertures, tels que « Cyrano de Bergerac », des poèmes comme « Saül et David », des œuvres chorales.

Ces trois initiateurs furent suivis d'une vraie pléiade de compositeurs jeunes, qui écrivaient des partitions d'orchestre, de la musique de chambre, des oratorios, des opéras (dans ce pays où n'existe aucune institution régulière d'opéra !), des chœurs a capella ; bref, on cultivait tous les genres.

La résurrection de la musique hollandaise était un fait accompli.



Vers 1912, prend place la génération des musiciens nés entre 1870 et 1880. Ses représentants les plus significatifs sont Dopper, Ingenhoven et W. Landré, maîtres avertis, et d'un bagage musical assez considérable. Ils subissent plus ou moins l'influence de Strauss, de Mahler et de Debussy. Il faut surtout retenir le nom d'Ingenhoven, qui vénérait Diepenbrock et qui, par celui-ci, recueillit dans ses dispositions rythmiques des affinités avec les maîtres de la renaissance française, Jannequin et Costeley notamment.

Ces compositeurs ont trouvé des interprètes dans notre pays : l'orchestre du « *Concertgebouw* » d'Amsterdam a compris la nécessité de faire entendre des œuvres hollandaises, mais son zèle s'affaiblit et se heurta à l'indifférence relative des auditeurs. Il en fut de même pour les autres orchestres : le « *Residentie-orkest* » de La Haye, ceux d'Utrecht, de Groningue, de Haarlem et de Maestricht. Il faut mettre à part l'orchestre d'Utrecht dont le chef, M. Wouter Hutschenruyter fit, au cours des deux premières décades du xxe siècle, une intense propagande pour la musique de ses compatriotes.

Les sociétés de musique de chambre contribuèrent de leur côté au mouvement, et notamment le « *Concertgebouw-sextet* » sous la direction de son animateur, le regretté Evert Cornélis.

En fin de compte, pourtant, le public hollandais ne connaît guère les œuvres musicales de ses compatriotes.

Quel sera le bilan, 25 années plus tard, en 1937 ?

La nouvelle musique française s'est créé une place importante dans l'audience de la Hollande musicale. On connaît parfaitement chez nous les œuvres de Debussy, de Ravel, de Pierné, de Dukas, de Darius Milhaud et même de leurs cadets.

On n'a pas tardé à créer des œuvres de Strawinsky : on a monté ses ballets ; la société Wagner ne s'est plus limitée aux œuvres du grand maître allemand et a donné par exemple « Pelléas » et « L'heure espagnole ».

Donnant le bon exemple, le Concertgebouw d'Amsterdam et d'autres grands orchestres ont exécuté les symphonies de Mahler, et notamment la VIIIe ; des ensembles de musique de chambre ont fait entendre le « Pierrot lunaire » de Schönberg, « L'histoire du Soldat » de Strawinsky, le « Bœuf sur le Toit » de Milhaud.

Et les compositeurs hollandais? Quels sont, parmi eux, à l'heure actuelle, les talents originaux?

Il faut citer ici toute une série de noms : Zagwijn (1878), van Gilse (1881), Dresden (1881), Ruijneman (1886), v. d. Sigtenhorst Meijer (1888), Vermeulen, H. Andriessen et R. Mengelberg (1892), Pijper (1894), B. Wagenaar (1894), qui habite l'Amérique depuis longtemps, Voormolen et Henriette Bosmans, nés tous deux en 1895, et Monnikendam. Parmi les plus jeunes : G. Landré, Ketting, v. Lier, Badings, van Otterloo et Felderhof.

Cette foule de compositeurs, dont la plupart sont vraiment doués, et dont quelques-uns ont une très grande importance, s'est assimilé la technique contemporaine. Leur métier est solide ; ils sont passés maîtres dans l'art de mêler les timbres et les couleurs de l'orchestre. Il y a chez eux une certaine tendance à s'inspirer des maîtres polyphonistes du temps glorieux de la musique hollandaise ; à reprendre, après des siècles de repos, voire d'inertie, la grande tradition contrapunctique hollandaise. Ce n'est pas à dire qu'ils soient demeurés étrangers à l'évolution harmonique et rythmique actuelle. Au contraire, leur langage harmonique est remarquablement audacieux, la polymétrie s'est incorporée à leur musique. La structure de leurs œuvres est serrée. Quelques-uns composent des œuvres originales sur les anciennes mélodies populaires. Mais, dans ce pays de brumes, d'un gris perpétuel, on n'écrit pas atonal. On évite ces excès et on ne s'aventure pas sur les sentiers d'erreur. Aujourd'hui se font jour les symptômes heureux d'une grande originalité où les influences étrangères ne jouent pour ainsi dire plus.

Ce fut Willem Pijper qui, se débattant dans le gouffre des Mahler, des Debussy et dans les vagues des Schönberg, trouva la force de rompre les liens qui nous enserraient. Il donna l'exemple à ses propres élèves et à ses pairs. Avec une tenacité surprenante, il ressuscita l'ancienne architecture musicale, l'équilibre dans le jeu des lignes, la coordination des voix et de leur contre-point, qu'un Obrecht et un Sweelinck avaient modelés sur leurs trames harmoniques primitives. Après le Wohltemperier-

tes Klavier, après la première rupture de l'équilibre tonal par Beethoven, après les frottements chromatiques de Wagner et de ses successeurs, Reger et Strauss, après les spectres tonals de Debussy, les désorganisations et les dévastations des Schönberg et des Milhaud, Pijper sut utiliser les forces mélodiques et rythmiques anciennes sur une base accordique d'une tension bitonale ou même pluritonale.

Willem Pijper prend une place à côté des grands maîtres étrangers. Ses œuvres les plus marquantes sont les Epigrammes pour grand orchestre, dans lesquels il fait emploi de la chanson populaire ancienne « O Nederland let op u saeck (Hollande, prends garde à ton affaire) », la troisième symphonie, la musique de scène pour « The Tempest » de Shakespeare, l'opéra « Halewijn », le quintette pour instruments à vent, le concerto pour le piano et les sonatines pour les mêmes instruments.

On ne peut omettre ici H. Andriessen, qui sut trouver le chemin mystérieux qui mène du XVIe au XXe siècle. Sa musique est assurément moins véhémente que celle de Pijper, mais il a un don exquis des courbes mélodiques et des finesses rythmiques ; un élément plus vigoureux se fait d'ailleurs jour dans ses œuvres plus récentes.

Pour conclure, je me permettrai de citer quelques lignes que j'écrivis moi-même il y a quinze ans dans « La vie musicale en Hollande depuis 1890 » : « Kloos, en publiant les poèmes de J. Knoppers W. K. zn. en 1881 portait sur la poésie hollandaise un jugement qui pourrait s'appliquer aussi à la musique : « « Nous tâchons de marcher à la suite de l'étranger, mais nos élans craintifs ne vont jamais très loin, parce que nous demeurons convaincus que, pour une longue période encore, nous resterons en arrière. »

Aujourd'hui, en 1938, je crois qu'en matière de musique, la Hollande se place à l'avant-garde.

SEM DRESDEN

LA MUSIQUE EN ANGLETERRE

PAR EDWIN EVANS

L'ÉTAT actuel de la musique en Angleterre est des plus intéressant par suite de la renaissance qui s'est déclarée depuis le commencement du siècle. Après une longue période de domination étrangère (Haendel-Mendelssohn) pendant laquelle l'art indigène était presque stérile, en deux générations la musique anglaise s'est émancipée, et a produit des œuvres dont le caractère démontre la réalité de cette indépendance. Il faut cependant tenir compte du conservatisme instinctif de l'Anglais, et ne pas chercher dans ces œuvres des innovations techniques correspondant à celles qui ont bouleversé la théorie musicale dans divers pays. Ainsi que dans sa politique, l'Anglais a toujours préféré dans sa musique, l'évolution à la révolution, et il ne se presse pas à brûler ses vaisseaux. Ceci cependant a moins à faire qu'on le croit avec ce qu'on appelle le modernisme. Il y a des compositeurs qui se servent des dernières inventions théoriques et restent quand même aussi académiques qu'ils l'étaient avant, et il y en a d'autres qui sans s'aventurer dans des voies dont le but n'est pas encore assuré, s'expriment clairement dans le langage musical d'aujourd'hui. D'ailleurs, l'Anglais, individualiste convaincu, a horreur des groupements. Il n'est ni néo-classique, ni atonal. Il se contente de faire de la musique à sa façon individuelle. Quant au public, il a changé complètement d'attitude vis à vis du compositeur indigène. Il y a trente ans, l'annonce d'une œuvre anglaise dans un programme était capable de faire du tort à la recette. Aujourd'hui il y a des compositeurs anglais qui pourraient sans crainte donner un programme entier de leurs œuvres. Voilà notre révolution, si l'on veut. Dans ceci il y a très peu de nationalisme, soit dans le sens russe, soit dans le sens politique. Par « russe » j'entends analogue à ce chapitre de la musique russe où les compositeurs se basaient presqu'exclusivement sur le folklore national. Par « politique », j'entends le préjugé patriotique. Nous avons eu une période où on travaillait beaucoup le chant populaire, si différent de celui de tout autre pays, et nous cherchons encore aujourd'hui à renouer les liens avec l'époque glorieuse des Tudor, ainsi qu'avec Purcell, mais de tout ceci il est résulté un langage musical qui n'a plus

besoin de ce genre de soutien, un langage dont le vocabulaire se purge rapidement des locutions étrangères, et s'affirme de plus en plus comme celui du pays. Les patriarches de cette époque, comme Elgar ne sont plus. De la génération suivante, il faut signaler surtout Vaughan Williams, dont la ligne mélodique est très caractérisée par ce qui précède, tandis que la construction de ses œuvres est généralement très personnelle. Parmi les plus récentes il y a sa Quatrième Symphonie, œuvre austère par comparaison avec d'autres plus lyriques, telles que le ballet biblique « Job » (inspiré par les gravures de William Blake), et ses compositions chorales ; ensuite « Five Tudor Portraits », tirés de poèmes par le précepteur d'Henry VIII, John Skelton, qu'il est convenu de comparer à Rabelais malgré que ses poèmes aient paru avant Gargantua. Vaughan Williams est le doyen des compositeurs nés entre 1872 et 1883, qui ont pour ainsi dire soutenu la lutte avec l'indifférence du public à la musique anglaise. Le plus jeune c'est Sir Arnold Box, dont nous avons six symphonies et un grand nombre d'autres œuvres. Doué d'une habileté prodigieuse, et d'un sens presque plastique de la beauté sonore, il se tient encore aux voies romantiques. Parmi les jeunes il faut citer surtout William Walton, dont la symphonie est une œuvre de tout premier rang. Deux autres symphonies qui ont eu un succès remarquable sont celles d'Edmund Rubbra et de E. J. Moeren. En général, le retour à la symphonie absolue, c'est à dire sans programme avoué, se déclare de plus en plus dans la musique anglaise.

Si les Anglais se font fort de posséder des compositeurs qu'ils ne craignent plus de comparer à ceux des autres pays, il n'en est pas de même pour les interprètes. Certes, dans la musique instrumentale le développement technique est formidable. S'il ne s'agissait que de cela nous ne manquerions pas d'avoir notre part dans la virtuosité internationale. Mais notre tradition — la tradition de nos collèges historiques — appuie tellement sur la réticence, que nos interprètes sont trop réservés et n'arrivent pas à donner libre cours à leur tempérament. Naturellement il y a des exceptions, même nombreuses, mais même les plus expansifs gardent toujours assez de ce trait national pour entraver la libre expression. Il y en a qui, comme Myra Hess, triomphent quand même, mais pour le moment nous ne pouvons pas réclamer dans le monde des exécutants le rang auquel nous croyons avoir droit dans celui des compositeurs contemporains. Quant au chant, il a tellement baissé dans tous les pays que nous pouvons nous dispenser d'en parler, sauf en ce qui concerne le chant choral. Là l'Angleterre a occupé depuis le seizième siècle une place particulière. Notre tradition chorale n'a pas subi l'interruption qui a si longtemps affecté la fertilité créatrice de nos compositeurs. Nous possédons

des sociétés chorales par milliers jusque dans les villages. Les grands chœurs du nord (Leeds, Sheffield) et de l'ouest (Three Choirs, pays de Galles) sont incomparables, de l'aveu de nombreux musiciens étrangers qui ont eu l'occasion de les écouter. C'est par leur qualité qu'on se rend compte de la continuité de la tradition anglaise en musique. L'opéra est resté exotique, la musique instrumentale est de source moderne, mais notre musique chorale a ses racines dans une époque où l'érudit flamand Tinctoris écrivit par rapport à la polyphonie vocale : « novae artis fons et origo apud Anglicos ».

Restent les orchestres. Londres en possède deux de tout premier rang : le London Philharmonic Orchestra, et l'Orchestre de la B. B. C., qui reçoivent régulièrement les éloges de tous les illustres chefs qui viennent les diriger. Il n'en a pas toujours été ainsi. Pendant quelques années après la guerre, le niveau des orchestres avait beaucoup baissé par suite de leur situation économique. La Grande-Bretagne ne subventionne pas la musique. Les orchestres étaient payés par concert et par répétition. Les directeurs réduisaient les répétitions au strict minimum — et même au delà. Les membres de l'orchestre acceptaient d'autres engagements et se faisaient remplacer. Il est vrai qu'ils déchiffraient à merveille, et que trop de répétitions étaient susceptibles de les énerver, mais dans ces conditions là, il était impossible d'atteindre la perfection. Maintenant tout cela est changé. L'orchestre de la B. B. C. a ses appointements annuels, la Philharmonique a tant d'engagements qu'elle se trouve presque sur le même pied. Tous les deux répètent constamment, et donnent des exécutions tout à fait remarquables. Voilà un de nos problèmes les plus graves résolu à la satisfaction générale.

Les programmes sont des plus variés. Le public n'est pas plus amoureux ici qu'ailleurs de la musique la plus moderne, mais pourvu qu'on le ménage, il se laisse mener. Cependant la situation financière de la B. B. C. lui permet plus d'entreprise à cet égard, et une proportion assez considérable d'œuvres nouvelles sont données à la radio, à part le concert mensuel de musique contemporaine. Il y a aussi des organisations privées qui s'occupent spécialement de musique nouvelle, telles que le London Contemporary Music Centre, section britannique de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine, dont le Festival annuel aura lieu à Londres au mois de juin. D'une façon ou d'une autre, on arrive à entendre tant qu'on veut de musique moderne. Il y a même une certaine rivalité pour s'assurer les premières auditions.

Les institutions les plus importantes pour l'enseignement musical sont la Royal Academy et le Royal College. Comme partout ailleurs, le nombre

des étudiants dépasse de beaucoup celui que peut absorber la profession musicale. On se demande parfois ce que deviennent ces jeunes gens, souvent très doués, à la sortie du conservatoire. La plupart se résignent, tôt ou tard, à donner des leçons. Pour ceci, il est presqu'essentiel que le nom soit suivi de majuscules indiquant qu'on a passé tel ou tel examen. Il en résulte que beaucoup passent leur jeunesse en apprenant à passer les examens uniquement pour le faire apprendre à d'autres à leur tour, — procédé qui semble se répéter à l'infini et qui, au fond, a très peu à faire avec l'art qu'est la musique.

Au fond, le vrai monde musical en Angleterre peut se féliciter d'être moins assujetti qu'il le semble ailleurs aux influences musico-politiques. J'ai déjà dit que l'Anglais en général déteste les groupements et cela a son avantage. Il n'existe pas de « petites chapelles » pas de cliques se cherchant querelle. Même la classe universitaire, qui s'arroge une certaine autorité et cherche à accaparer tous les postes disponibles, agit de bonne foi, confiante qu'elle possède des aptitudes spéciales, ce qui naturellement n'est pas admis par les autres. Les côteries doctrinaires qui ont tellement sévi dans certains pays du continent n'existent pas en Angleterre, où les mots se terminant en -isme sont un peu suspects. De même, les controverses sont relativement rares et menées sans trop de violence. La critique est bonne, avertie, et surtout sincère et honnête. Si la tendance est généralement conservatrice, elle correspond en cela à l'opinion publique qui ne s'empresse pas à se ranger en faveur des innovations, en musique ou ailleurs.

Pour conclure, les Anglais aiment beaucoup la musique, mais à leur façon, qui n'est pas celle des autres. Pour se rendre compte des activités musicales, il ne suffit pas de constater le nombre et la qualité des concerts. Il faut aussi envisager par exemple que ces sociétés chorales dont il était question plus haut, ont des milliers de membres qui se réunissent régulièrement pour chanter les grandes œuvres, les oratorios, les cantates. Ce sont des amateurs dans le meilleur sens du mot. Ils ont leurs occupations. Ils font de la musique uniquement parce qu'il leur plaît de lui consacrer leurs heures de loisir. Il faut aussi se rendre compte du développement extraordinaire des « brass bands » — harmonies de cuivre, qui ont un concours annuel à Londres où ils se réunissent par centaines. Les exécutants font souvent preuve d'une virtuosité très remarquable. Il y a encore les nombreuses sociétés d'amateurs qui présentent tous les ans un opéra ou deux. C'est par exemple à une de ces sociétés que nous devons d'avoir eu l'occasion d'entendre une exécution intégrale, en deux soirées, du chef-d'œuvre de Berlioz, « Les Troyens », que l'opéra officiel se serait bien gardé de risquer. Enfin, il faut bien connaître l'Angleterre pour pouvoir apprécier ce qui s'y passe en fait de musique, car cela ne paraît pas sur l'affiche.

EDWIN EVANS

SITUATION ACTUELLE DE LA MUSIQUE EN FRANCE

PAR CHARLES KOECHLIN (PARIS)

POUR chercher les caractères communs aux musiciens français d'aujourd'hui, et marquer d'autre part les différences qui font de notre École une des plus diverses qui soient, peut-être serait-il bon de revenir quelque peu vers le Passé, par un coup d'œil sur l'évolution depuis 1914. Ensuite, nous verrons ce qu'offre le Présent, puis enfin l'on étudiera quels pourraient être les buts de l'Avenir.

Cette évolution de 1914 à nos jours, elle est à la fois *post-debussyste*, et *extra-debussyste*. On ajouterait même que certains se dirigèrent à l'opposé de ce qu'ils appelaient le debussysme.

Elle est *post-debussyste* en ce qu'elle généralise et complète les libertés et l'esprit même de liberté qui caractérisèrent Claude Debussy. On sait que *Pelléas et Mélisande* avait ouvert les portes de jardins merveilleux, entrevus ou rapidement explorés par quelques précurseurs du maître, mais où celui-ci, à son aise, cueillit la plus abondante moisson de fleurs magiques. Or, l'essentiel de l'action debussyste, c'est que ces jardins enchantés ne se fermaient point sur une impasse, comme l'ont dit parfois des malveillants. Tout au contraire : « quelques jeunes musiciens (écrivait Maurice Ravel) s'étant avisés de vérifier l'assertion, découvrirent au fond de l'impasse *une porte ouverte sur une campagne splendide, toute neuve* » ... Elle était parsemée d'une végétation inconnue jusque-là : touffue, ardente, lumineuse. Et plus loin, les cîmes d'une forêt mystérieuse — celle des musiques polytonale et atonale. Pour nous exprimer dans le vocabulaire de notre technique, les contrepoints libres et souples, les accords formés de quartes et de quintes, les appogiatures non résolues, les notes de passage sous-entendues, les successions parallèles, les tonalités prises ou quittées instantanément, les harmonies lointaines sur pédales mélodiques, la résurrection de l'antique sens modal, — et, d'une façon générale, ce *parti-pris de liberté* — non point d'anarchie désordonnée ni du tout, comme l'ont dit certains, de « recherches savantes » pour se distinguer du voisin, par de l'« inouï » — mais qui, simplement, s'affirmait comme la volonté

d'écrire sans crainte *tout* ce que dictaient l'oreille, l'imagination créatrice, et le choix le plus musical dans cette campagne aux fleurs étrangement nouvelles — en un mot : *être libre, pour être soi-même*, tel fut le mot d'ordre de ce fécond *post-debussysme.*

Tout jeune, après avoir fait la découverte de *Pelléas et Mélisande*, puis du *Sacre du Printemps*, lorsque résolûment Darius Milhaud rompit en visière avec les règles et les traditions du Conservatoire, c'était bien son oreille qui le guidait. En cela, comme à d'autres égards, il se montrait, non point un copiste de Claude Debussy, mais un libre post-debussyste (voyez, notamment, *Alissa*). Il y avait d'ailleurs, même avant 1914, lorsque tant de médiocres « vulgarisaient » regrettablement les découvertes du maître, il y avait bien aussi quelque chose d'*extra-debussyste* chez d'autres compositeurs. Encore que des critiques aient rabâché : « debussysme ! » (l'éternel *tarte à la crême, marquis* !) au sujet du *Psaume* de Florent Schmitt et des *Evocations* d'Albert Roussel, comme également pour mon poème symphonique des *Vendanges*, il est clair que ces trois œuvres, par le volume de leurs sonorités, l'écriture contrapunctique, la conduite des développements, et l'expression même, ne s'apparentaient guère au *Prélude à l'Après-midi d'un Faune.* Il y avait donc, aux jours du plus fervent debussysme, des musiciens français qui, tout en ayant aimé passionément *Pelléas et Mélisande*, se manifestaient de façon très différente : ce pourquoi je les qualifie d'*extra-debussystes* (1).

Enfin, peu après, quelques autres s'éloignèrent délibérément de Claude Debussy pour se diriger au rebours de ce qu'on appelait alors (assez fâcheusement) l'*impressionnisme*, et des caractères qu'à tort ou à raison l'on étiquetta *debussystes*, à savoir : contours mous, flous, irisés de « halos », pour des balbutiements de confidences intimes et brèves, avec des sonorités impondérables... Foin de l'*estompé* : nos jeunes n'en voulaient plus ; l'on prônait un art direct, précis, et qui cinglât, — frappant net, — « à l'emporte-pièce », prononça Jean Cocteau. Comme toutes les Écoles, comme toutes les modes, comme toutes les théories imposées, cela n'était pas exempt d'erreur, de faiblesse, d'injustice. Rien, d'ailleurs, n'assure que cette étroitesse de vues se soit révélée si utile. Présenter comme nécessaire à la santé de la musique nouvelle, le brusque revirement des *Six*, n'est-ce pas aller un peu loin ? (2). Il reste cependant que ce *Groupe des*

(1) Et pareillement — cela va de soi — pour les musiques de chambre ou d'orchestre, de Vincent d'Indy, d'Albéric Magnard et de Gabriel Fauré.

(2) Y a-t-il des *injustices nécessaires* ? j'ai peine à le croire. Celle à l'égard de

Six (1) eut une action, bonne ou médiocre suivant les cas, je veux dire suivant l'à-propos avec quoi elle s'exerça, comme suivant la nature des musiciens qui la subirent. Ils se classaient, ou plutôt on les classait à l'opposé de Claude Debussy, notamment par le caractère rythmique de leurs *Allegro* (2) (en accord avec certains compositeurs de l'Europe centrale et le « retour à Bach » ou plutôt, tout simplement, au *Bien décidé* d'un premier temps de sonate ancienne). — Loin de Claude Debussy également (et cette fois sans conteste) par leur conception de l'art populaire. Il arrive à Debussy d'évoquer le *folklore* français, mais d'autrefois, et de façon charmante (cf. *Jardins sous la pluie*) ; on trouvait encore, vers la même époque, des paraphrases exquises telles que les *Chansons bretonnes* de Jean Huré, ou d'admirables transcriptions (ainsi, les *Vieux Cantiques* de Paul Ladmirault) ; et qu'il me soit permis de rappeler le *Divertissement villageois*, sur des vieux airs de France, dans ma *Divine Vesprée*. — Mais chez les *Six* et leurs amis, il s'agissait plutôt d'acclimater la *Chanson moderne* et de styliser le *Music-Hall*, admettant même que l'on frisât la vulgarité... Réaction très explicable, après tout, contre l'harmonie quintessenciée, contre la subtilité obligatoire où l'on craignait de verser : besoin d'oublier, au moins provisoirement, Ravel et Debussy, pour un art *à la bonne franquette*, sans cure des tendances au sublime, — celles (vous savez) de ces post-franckistes à qui toute musique familière semblait commune et triviale. En quoi nos jeunes iconoclastes se montraient disciples d'André Gedalge (3), l'un des premiers qui ne s'en laissât point conter par Franck et Wagner, ni surtout par leurs imitateurs.

Ce mouvement qui s'opposait à la subtilité post-ravélienne (4) comme au sublime (parfois « à la manque ») de certains scholistes, les *Six* l'accentuaient parfois d'appuis un peu brutaux, au besoin populaciers, et d'un style volontairement simplifié. Dépouillé, même : cela, sous l'influence d'Erik Satie. Elle fut considérable. Ce maître avait pratiqué,

Ravel ne diminuait que ses auteurs. Il conviendrait aussi, en l'occurrence, de ne pas oublier que le *rythme* restait vivant chez Albert Roussel, chez Florent Schmitt, etc.., et que la Musique française n'avait personne de plus fort ni de moins morbide que le maître inégalé, Gabriel Fauré.

(1) C'étaient Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Duret et Germaine Tailleferre.

(2) Pourtant, la *Toccata* et le *Prélude* de la suite « Pour le piano » de Claude Debussy, ne sont pas si éloignés de ces *Allegro* ! Mais on n'y prenait pas garde.

(3) Qui, d'ailleurs, fut le maître d'Arthur Honegger et de Darius Milhaud.

(4) Celle, par exemple, d'ailleurs si musicale, de Maurice Delage, l'un des disciples de Ravel.

d'un art accompli, la stylisation du *Music-Hall* dans ses ballets *Parade, Mercure, Relâche*, et le dépouillement le plus sévère dans son admirable *Socrate*.

Somme toute, à plusieurs jeunes musiciens, vers 1918, la crainte de l'envoûtement debussyste parut la sagesse même. Prudence exagérée, dirions-nous : cet envoûtement n'affaiblissait que les faibles, et tant pis pour eux ! Jamais les forts (ainsi, Roussel) ne furent amoindris de n'avoir pas tourné le dos, brusquement, à Claude Debussy. — Mais cette crainte du magicien de *Pelléas* conseillait l'expression d'une sensibilité très différente, avec des moyens tout autres. Sauf chez Milhaud, dont l'humanité si large ne cessa d'assimiler tout élément de l'âme, propre à l'art et à la musique, — sauf également, il me semble, chez Henri Sauguet, dont l'affinement naturel ne voulut pas exclure cette noblesse, la *Pitié* n'eut pas l'heur d'une bonne presse en ces jours d'après-guerre, dans la génération nouvelle. Un jeune musicien (d'opérette, il est vrai) raillait avec le plus total mépris le poème de Samain sur lequel Fauré composa ce chef-d'œuvre : *Soir* (1). On avancera comme excuse que ces jouvenceaux, peut-être, avaient besoin de certain égoïsme pour se conserver *en forme*, et que s'attendrir sur l'humanité, cela risque de nous ôter le courage, annihilant la volonté créatrice. Mais n'exagérons pas ! Le danger d'un tel égoïsme, qui mène droit à la sécheresse — d'où l'appauvrissement mortel de toute musique, — il est mille fois plus grave que celui des larmes versées sur le malheur d'autrui, fussent-elles momentanément les plus décourageantes du monde.

A cette époque — après 1918, et parallèlement à l'œuvre si émue, si révoltée, d'Albert Roussel, un vent de *néo-classicisme* souffla chez certains d'entre nous, mais ayant pour caractéristiques le retour à de petits groupements d'orchestre (*Kammersymphonie*), le dédain des sonorités fondues et du charme d'icelles, certaine crainte du joli, avec l'amour au contraire des rythmes fortement scandés, des percussions brutales, et de toutes sortes de choses qu'on prenait pour de la force, dans un perpétuel « désir de santé ».

On peut discuter la thèse de ce « retour à l'art « populaire » du Music-Hall, et noter que le *Jazz* est loin d'avoir eu, sur notre musique, la répercussion qu'en escomptaient certains critiques enthousiastes. Toutefois, il n'est pas douteux que chez les Jeunes il y ait eu la volonté bien nette de ne point s'*engourdir*, de ne point *s'attarder*. L'influence, mal digérée,

(1) Cf. : « C'est *la Pitié* qui pose ainsi son doigt sur nous » ...

de Claude Debussy pouvait mener des talents de second ordre à une sorte d'extase immobile et paralysante : l'effort vers le *Rythme* (1) de la nouvelle génération, se proposa de combattre cette ankylose. Et quant à la *durée*, il est manifeste que certains « développements » de sonates ennuyeuses et fabriquées en série (comme disait Vuillermoz) vers 1900, sont devenues inécoutables... Nos « jeunes » avaient compris que l'on peut faire court. Ils revinrent aux *Sonatines* (ce furent d'ailleurs, bien avant les miennes, celles de Maurice Ravel, puis de Jean Huré, qui avaient montré la voie). Il y eut la réhabilitation de l'art familier, celui de Chabrier et de son incomparable *Étoile* (2). Cette réhabilitation (car on dépasse toujours la mesure) aboutit de nos jours à une vogue un peu exagérée pour l'*Opéra-Bouffe* (3).

Autre réhabilitation : celle de l'art improvisé. Dépassant aussi la mesure, et nous ne saurions approuver la hâte extrême, le plus souvent exigée des musiciens qui écrivent pour le *Cinéma*. Toutefois, ces manières de composer, rapides et surtout optimistes, peuvent avoir leurs bons côtés. Travailler en confiance, sans longuement s'attarder à « remettre l'ouvrage sur le métier », — après tout, n'est-ce pas ainsi que Mozart et Bach ont réalisé leurs chefs-d'œuvre ? Et certain pessimisme angoissé, où l'on sent

(1) Il est à noter que les œuvres d'Albéric Magnard, d'une vigueur si saine et d'un rythme si fort, eurent une grande influence sur Darius Milhaud, dès le temps même qu'il était au Conservatoire.

(2) Les franckistes, bien souvent, n'ont pas compris Emmanuel Chabrier. C'est ainsi que Vincent d'Indy traita le *Roi malgré lui* de « lugubre opérette » !

(3) A ce point qu'en ces derniers temps, les drames lyriques ou les opéras-comiques d'un genre presque sérieux, ou « poétique » comme *Lakmé*, sont devenus l'exception. *Guercoeur*, de Magnard, *Padmâvati* de Roussel, *Pénélope* de Fauré, *Œdipe* d'Enesco : ces œuvres, très belles, ne sont pas des plus récentes. En revanche, le domaine *bouffe* est diligemment cultivé ; la saison dernière enregistra plusieurs succès dûs aux compositeurs M. Thiriet, Jean Rivier (celui-ci symphoniste, d'autre part, et capable de réelle émotion — ainsi, en son *Concerto d'Alto*), Manuel Rosenthal, ce virtuose de l'orchestration ; l'Opéra-comique représenta la *Chambre bleue* de Lazarus et le *Testament de tante Caroline*, d'Albert Roussel, et n'oublions pas la spirituelle *Mlle Prudhomme* de Fred Barlow, dont Monte Carlo nous offrit la primeur. Mais il n'y a pas de spécialisation, et ces hommes du théâtre (comme également, déjà célèbre, Jacques Ibert, le musicien de l'amusante *Angélique* du poète Nino), tous, ont fait leurs preuves en d'autres domaines... Ce rapide exposé serait trop incomplet si l'on ne signalait la faveur toujours croissante du Ballet, — soit adapté d'après des œuvres antérieures (*Dolly*, de Fauré ; le *Petit Elfe ferme l'oeil*, de Fl. Schmitt ; *Adélaïde* de Ravel), soit écrit directement pour la scène, avec au besoin des *rôles chantés*, ainsi dans le charmant *Fou de la Dame*, une des meilleures réussites de Marcel Delannoy.

l'effort de la fabrication, n'est point l'idéal... on regrette de ne pouvoir, en la matière, prendre absolu parti pour l'une ou l'autre façon d'agir : à tels musiciens, dans telles circonstances, l'improvisation donnera d'excellentes réussites (on le voit chez Darius Milhaud) ; d'autres, comme Ravel, la recherche patiente, obstinée, minutieuse, du *toujours meilleur*, les conduit à des œuvres inattaquables et qu'on peut dire parfaites (cf. l'admirable *Andante* de son *Concerto de piano*).

L'évolution déterminée par l'esthétique des *Six* et de leurs amis ou disciples, vers des rythmes vigoureux, des pensées familières, des sonorités appuyées, à l'emporte-pièce, dans un optimisme de jeunes hommes vigoureux, actifs, voire improvisateurs, — ce courant issu d'une réaction contre le debussysme et de l'élan donné par ces nouveaux venus au temps des *Mariés de la Tour Eiffel*, n'était certes pas le seul dans le vaste fleuve musical de notre pays. Et s'il paraissait plus visible, plus fort, à cause de l'activité des musiciens qui l'entretenaient, d'autres directives existaient, écartant du *Music-Hall*, voire du *Cinéma*. Il va de soi que l'auteur de cet article n'a point qualité pour reconnaître quelque importance à son œuvre propre et s'il se permet de faire allusion à certains poèmes symphoniques, à tels sentiments qu'on y trouve, c'est que d'autres musicographes en parlèrent déjà. Quand l'un d'eux, journaliste humoristique, ayant cité ces titres : *la divine Vesprée, la Forêt païenne, la Course de Printemps*, concluait ironiquement : « On voit, à ces noms, que M. Koechlin n'est pas *un rigolo* », ajoutant d'ailleurs : « il peut être ennuyeux *à crever* », cette appréclation, par soi-même, est toute une esthétique. Et l'on voit aisément la divergence qui nous sépare... Je parlais tout à l'heure de l'art d'Albert Roussel, qui — pour spirituel et même ironiste qu'il se soit montré parfois — n'était pas non plus « un rigolo » : il y eut aussi Claude Delvincourt, puis Jean Cartan, artistes si sérieux, si convaincus, d'un si haut talent. A l'opposé du *jazz*, de l'*opéra-bouffe*, des *divertissements* de toutes sortes, il se manifestait des tendances religieuses, mystiques : et dans tous les cas, si même elles demeuraient sans foi déterminée, on les peut dire aussi élevées que les plus nobles chez nos devanciers. Manifestations plus proprement liturgiques venant de quelques jeunes organistes, Messiaen, Langlais, et très curieuses, très vivantes dans leur façon nouvelle de traiter l'orgue : langage, écriture aussi librement dissonants qu'en des œuvres d'orchestre. Il y eut, il y a encore la musique simple, « naturelle » émue et intime d'un Henri Sauguet, ou le mysticisme en « modal moderne » du moine Frère Clément (Maxime Jacob) ; — ou bien encore les chants populaires, sociaux et religieux à la fois, du jeune abbé René Reboud. Il y a, d'autre part, l'émotion constante de cet isolé qu'est le lyonnais

François-Berthet, chez qui le sens rythmique se développa conjointement avec celui de ses plus jeunes confrères, grâce à la pratique de la musique de chambre, mais qui reste farouchement cantonné dans le domaine intime d'une sensibilité des plus vive.

Et l'on vit enfin, tout récemment, des tentatives d'un art traducteur de mouvements collectifs, œuvres écrites en collaboration, *en équipe*, comme l'ensemble si curieux qui commentait le 14 *Juillet* de Romain Rolland, où chacun garda sa personnalité sans qu'il en résultât le moindre disparate (1).

On saisit que ces tendances se diversifient à l'extrême, et comme il est impossible de les classer. Les groupements que nous présentons ne sont déjà qu'artifice : on les offre au lecteur sous toutes réserves.

Si maintenant l'on aborde l'étude des *moyens musicaux* de ces nouvelles générations, avant tout, considérons la manière dont en France se développa l'usage de la *polytonalité* et de l'*atonalité*. Si la technique de Roussel est infiniment personnelle et comme à part des autres, il semble que les agrégations polytonales de Florent Schmitt soient différentes de celles écrites par Claude Delvincourt ; et celles-ci à leur tour n'ont guère de ressemblance avec les harmonisations de Darius Milhaud. Ni avec la polyphonie de la *Course de Printemps* du signataire de ces lignes. Au demeurant, l'on n'a pas encore publié (que je sache) de *Traité des musiques atonale et polytonalc*, et ce que nous voyons pour l'instant, c'est qu'il n'est pas qu'*une* sorte de polytonalité ni d'atonalité. Cependant la plupart de nos musiciens français, presque tous, gardent en ces langages nouveaux et divers, des caractères communs, et je dirai : surtout, par le sens harmonique (2). Car chez eux, même dans une écriture plus contrapunctique, nous avons l'impression qu'elle repose sur des « repères verticaux », respectant cette union du vertical et de l'horizontal qui se trouve si parfaitement réalisée chez J.-S. Bach, avec le sens de l'effet simultané.

Nos compatriotes la conçoivent, d'autre part, en gardant la souplesse dans la mélodie. Rarement l'on y trouve de ces écarts, plutôt germaniques, à la Wagner ou à la Richard Strauss : la mélodie française, sans heurts, procède souvent de sa déclamation plus *conjointe* et plus douce (d'ailleurs, elle reste capable d'énergie quand cela devient nécessaire). En géné-

(1) Ces sept compositeurs sont : J. Ibert, Auric, Roussel, Milhaud, Ch. Koechlin, Honegger et D. Lazarus.

(2) Peut-être cela tient-il à la qualité si haute des études d'harmonie au Conservatoire de Paris, et à ce fait qu'on n'y aborde le contrepoint qu'*après* s'être familiarisé avec l'harmonie (je reste persuadé qu'on a raison d'agir ainsi).

ral, elle n'éprouve pas le besoin de ces grands intervalles que l'on rencontre, d'un usage si courant, dans les musiques du centre de l'Europe.

Autre caractère propre à notre pays : en même temps que (même multiple) la tonalité conserve son rôle et que l'atonal, chez nous, est moins en usage (malgré les ressources réelles qu'il peut offrir — et que nous ne devons pas lui contester), il subsiste dans la musique française la meilleure, comme un désir exaucé de charme, de mesure, — d'humour aussi parfois, — le tout n'excluant en rien la profondeur : mais cette profondeur, très réelle, se garde d'accents longuement appuyés ; elle ne se répète ni ne tourne à l'emphase ; plutôt discrète et comme se cachant, elle conserve une sorte de pudeur de la sensibilité. C'est ainsi qu'il convient d'envisager l'art français, et non du tout comme se bornant à des manifestations (si réussies soient-elles) d'agréables petits amusements... S'il fut très inexact de ne voir, dans notre passé, qu'Auber et Boïeldieu, alors que nous eûmes Berlioz, Gounod et Bizet, il serait injuste, dans le présent, que l'étranger se réjouit surtout de quelques petits-maîtres de chez nous lorsqu'il en existe de grands, assez connus il me semble, — et d'autres, sans doute aussi grands, mais ignorés (1).

On noterait peut-être, quant à l'harmonie, une sorte de temps d'arrêt dans les « découvertes d'écriture », ces agrégations nouvelles vers quoi l'on se jetait avec avidité, sitôt après le *Sacre du Printemps* et le *Pierrot lunaire.* Certains critiques se sont permis d'écrire à ce sujet : « inflation musicale », en train de se résorber... Je ne partage pas leur avis. Je voudrais leur adresser, à l'instar du télégramme de naguère sur le Naturalisme, un message rassurant : « *Polytonalité, atonalité pas mortes... Lettre suit* ! » Toutefois, je sais des jeunes qui me donnent l'impression de n'être guère soucieux d'aller « plus loin » que leurs prédécesseurs, les Honegger, Milhaud, Strawinsky... Notre excellent confrère Paul Le Flem écrivait il y a peu de mois (pour le *Congrès d'Esthétique* de 1937) : « On fait un inventaire soigneux des richesses accumulées ; on cherche, semble-t-il, un compromis entre les fulgurantes audaces d'hier et un besoin d'assimiler et de stabiliser ». Mais j'en suis parfois à me demander si, même, la plupart de

(1) La thèse serait consolante, que le véritable génie finît toujours par s'imposer, mais elle est loin d'être absolue ! Il y a des œuvres de premier ordre qui risquent fort d'être enterrées, dormant dans les bibliothèques — ou, parfois, on ne sait où — sans espoir de *Prince charmant....* On ne parle que trop peu de Paul Dupin, et plus du tout de Fanelli (qui pourtant nous laisse un important drame lyrique, *Seraphita*). On ignore les étonnants *Nocturnes* d'Abel Decaux, ce précurseur ; et que sont devenues les *Trois Vagues* de Ch. Bordes ?

nos successeurs veulent bien prendre la peine d'« organiser » ces domaines atonal et ploytonal, conquis au Royaume de la Musique par leurs aînés? Une chose me paraît certaine : c'est qu'en France l'on admet, bien davantage qu'il y a trente ans, une tonalité simple, bon enfant, « naturelle » (si l'on peut dire), en des œuvres point très développées, point très sonores, *point ambitieuses.* On s'est aperçu que d'écrire avec des accords parfaits, cela reste chose possible, absolument licite, et, qu'à la condition d'en savoir tirer parti, il peut en résulter (ainsi que je l'ai toujours soutenu) des œuvres personnelles, neuves, et vraiment belles. J'accorde d'ailleurs que la plupart ignorent (ou dédaignent) l'art de faire succéder harmonieusement le consonnant au polytonal : et point ne suffit à coup sûr — comme on le fait trop souvent — de plaquer un bel accord parfait après toutes sortes de dissonances. Point final du morceau? soit : mais l'on souhaiterait plus d'une fois à nos apprentis sorciers une « manœuvre » aussi sûre, aussi réussie, aussi musicale en un mot que celle par quoi notre jeune confrère B. Martinů termine en consonnance parfaite, dans une belle et pure sérénité, l'*Andante* de son *Concerto pour quatuor à cordes solo et orchestre.*

Il reste enfin, chez la plupart de nos compatriotes, un *sens du charme,* qui est précieux. Le charme de « Douce France », comme dit la *Chanson de Roland* (1). Et j'espère qu'ils conservent le bon goût, l'heureuse faculté de comprendre encore Roussel, Debussy, Fauré, Gounod... Mais je vois quelques ombres au tableau.

La plus inquiétante — aggravée par la *crise de l'apprentissage* — c'est le désir de produire, de *se produire.* Dans nos Écoles de musique, les mieux doués cessent, trop vite, d'apprendre la fugue, voire le contrepoint ; ou bien, s'ils restent au Conservatoire, ce sont à coup sûr d'excellents élèves, fort habiles, des plus experts en l'art d'écrire, mais qui *n'osent pas,* en général, *être eux-mêmes.* Du moins, cela paraît ainsi. — Et la hâte dont témoignent ceux qui d'autre part, ayant des idées, ne savent guère les traduire, dira-t-on qu'elle a comme excuse le besoin d'entendre *sonner* leurs orchestrations? Mauvaise excuse, car mieux vaudrait l'« inexpérience » d'un César Franck (à supposer que, réellement, certain métier d'orchestrateur lui ait manqué), mais comme lui, de savoir attendre, pour parler, d'en être devenu capable. Il se peut que l'ambition d'arriver soit un puissant ressort : elle offre ses dangers, et toujours je préférerai l'at-

(1) Hélas, dans la musique dite *légère,* ce charme est souvent bien bas : c'est d'ailleurs alors, peut-on dire, un art international.

titude d'un Flaubert, d'un Maupassant, ou le soin minutieux, la patience extrême d'un Maurice Ravel.

J'accorde que les « conditions économiques », à l'heure actuelle, sont des plus mauvaises ; que notre Société ne soutient guère les arts ; que les tendances commerciales y sont funestes et que si, par malheur, elles viennent à dominer complètement, c'en sera fait de la Musique, au moins dans toute une classe de la Nation... Espérons qu'il n'en sera rien. Mais la *liberté de l'artiste*, est d'obtenir que, restant libre, il puisse gagner sa vie : là réside le problème si difficile, si angoissant. Insoluble dans notre actuelle organisation, peut-être...

Maintenant, que souhaiter pour l'Avenir, et quelles seraient les orientations les plus utiles ?

Un mouvement nouveau semble se dessiner. Sans renoncer à la vie rythmique ni à celle des thèmes, il serait de comprendre que la surenchère de sonorité et de dynamisme n'est pas le tout de l'art ; — que même, une musique peut être profonde, belle, durable par delà les siècles, en des nuances modérées, avec des durées moyennes, voire courtes, — et qu'après tout, une note bien à sa place en dit plus long, parfois, que ces insistances rythmiques répétées, qui matent le public à première audition. D'ailleurs, tout est relatif. Sachons — cela est salutaire — apprécier la qualité des enchaînements, comme aussi la valeur des sensibilités. Une page du *Requiem* de Fauré, une scène de *Pelléas et Mélisande*, vivront plus longtemps que d'ambitieux « matchs » à base de percussions et de trombones tonitruants.

Sachons penser, d'autre part, à la *vie mélodique* des œuvres, — à celle, notamment, des *Durchführung*, les épisodes de la symphonie qu'à défaut d'autre terme l'on nomme en français « développements » de l'idée : rien d'ennuyeux comme ces formules figées, ces périodes régulières et prévues, ces compartiments qui s'emboîtent les uns dans les autres alors que devrait importer, surtout, la *grande mélodie* qui fait l'épanouissement d'un morceau symphonique. Rien d'ennuyeux, d'autre part, comme ces discours statiques où stagne la pensée musicale, à moins (et cela ne vaut guère mieux) qu'elle ne trépigne sauvagement, hallucinée et hurlante, mais *sans avancer*.

La conception « monodie », ou, si l'on préfère, celle du *chant écrit d'abord*, a pour effet de stimuler l'invention mélodique... Je sais qu'il fut un temps où nos savants harmonistes raillaient la prétendue « maladresse » de Berlioz et la difficulté qu'il aurait ressentie, disait-on, à trouver les basses des chants, esquisses premières de ses œuvres ; mais aujourd'hui je pense qu'on en est revenu. Plus d'un moderne a compris la beauté des

monodies, et qu'elles sont, musicalement, des plus légitimes (1). On sait, à présent, qu'elles peuvent se suffire à elles-mêmes. Art dépouillé, mais subtil, dans lequel le mode et le rythme jouent un rôle primordial : il ne se propose point de combattre les styles plus proprement harmoniques ni le langage polytonal, ni les complexités des contrepoints atonaux, mais de ressusciter le Passé au profit de l'Avenir, et de cultiver d'anciennes provinces longtemps en friche dont le domaine musical va s'enrichir, nous l'espérons, pour le plus grand bien de tous.

Et c'est aussi la simplicité d'âme des vieux chants populaires, qu'il serait salutaire d'évoquer ! Car, s'il n'est pas *obligatoire* qu'un art revienne aux sources folkloriques, elles désaltèrent et rafraîchissent, comme une eau de Jouvence délicieuse. Je ne dis pas qu'il s'agisse de prendre des vieux thèmes paysans pour les incorporer en des symphonies, mais je souhaite que l'on sache retrouver la *fraîcheur d'inspiration* de ces artistes ingénus, d'autrefois... Il semble que certains d'entre nous aient entrevu quelque chose d'un si précieux secret : Marcel Delannoy notamment, avec le *Poirier de Misère*, œuvre si allante, si vivante, et d'atmosphère vraiment populaire.

Et notre art, aujourd'hui plus que jamais, devra se souvenir de la pureté si noble, si haute, des *modes anciens*. Riches d'une souplesse et d'une variété les plus extrêmes, ces modes helléniques, bretons ou médiévaux, sont loin d'avoir tout dit. Les meilleurs des nôtres — de Saint-Saëns à Ravel, en passant par Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Gabriel Fauré, Claude Debussy, — ressuscitèrent ce langage admirable de jadis, pour une écriture et des idées nouvelles. Mais vous n'imaginez pas tout ce qui reste à découvrir encore dans ces terres anciennes...

Quant aux gammes exotiques, Albert Roussel, avec son confrère en marine et en musique, Jean Cras (2), nous firent entrevoir le parti qu'on en doit tirer. Mais ces modes eux-mêmes sont innombrables et je dirais que souvent, c'est l'idée expressive, *l'idée elle-même qui crée le mode.* De là nous passons tout naturellement aux quarts de tons d'une part, aux *commas* de l'autre (3). — D'ailleurs l'usage des *modes grégoriens,*

(1) Voir notamment, à ce sujet, d'excellentes réussites, de J. Ibert, d'Albert Roussel, de Georges Migot.

(2) Cf. le mode de la *Flûte de Pan*, de Jean Cras, et ceux employés par Roussel dans *Padmâvati* ainsi que dans les *Joueurs de flûte* (*Krishna* particulièrement).

(3) Il faudrait une étude plus détaillée que celle de ces quelques pages, pour examiner la question comme elle mériterait de l'être. Il est certain que les *modes hindous*, et ceux des *arabes* (comme aussi des Grecs de l'antiquité), lorsqu'ils ont

comme celui des défectifs ou des exotiques, reste inséparable d'un *état moral* de l'expression. Mais cette expression doit rester libre : il ne faut pas que l'état moral de l'artiste soit esclave des préférences du jour. Nul postulat *a priori*, nul raisonnement historique non plus, *a posteriori*, n'exigent que l'art soit en conformité avec l'agitation ni avec la sécheresse de l'époque. On peut réagir au contraire, — parfois, il le faut — et la conception de l'art *universel* à quoi faisait allusion, récemment, Julien Benda (1), est certes la plus belle et la plus vraie.

Une génération, celle qui vint après la guerre, eut le sentiment qu'il fallait vivre, — mais reconquérir la vie et la rendre à l'Art (2) — par le rythme, par des appuis bien établis, au besoin par de la force brutale. Cette réaction contre la guerre et la mort eût été plus belle avec davantage de spiritualité. Mais ne demandons pas l'impossible : les humains sont ce qu'ils sont, et ce n'est que par exception qu'elle se manifesta, notamment chez Roussel, chez Jean Cartan, — parfois, chez Darius Milhaud (ainsi, dans cet *Enfant prodigue* sur la pièce de Gide, qu'on regrette d'entendre si rarement).

Il y avait ceci encore, que la vie simplifiée et tant soit peu volontairement égoïste de jeunes hommes frustes, résolus à *ne pas s'en faire* et qui se voulaient ou se croyaient en forme, en bonne santé — les entraînait vers une sorte de mépris (si puéril !) de la sensibilité, avec (très dangereuse et très fausse) la croyance à je ne sais quelle musique abstraite, ne signifiant rien, belle d'une beauté quasiment mécanique, matérielle, fatale, par des relations de sons indépendantes du sentiment de l'homme. Ce fut

recours à des intervalles plus petits que le demi-ton, c'est pour accentuer le caractère d'un mode, les contours souples d'une mélodie. Naturellement, cela suppose une excellente oreille ; mais la nôtre déjà (celle d'un musicien de nos jours et de notre pays) perçoit fort bien, avec un instrument approprié (comme vient d'en construire M. Martenot) le rôle si utile de ces inflexions, de ces *commas* qui baissent un bémol ou montent une sensible. D'autre part, l'action des *quarts de tons* n'est point négligeable, et si nos musiciens français ne les emploient guère jusqu'ici, si même ils font quelques réserves sur ce qu'ils ont entendu, des œuvres écrites dans ce système (mais nous en connaissons si peu, et nous les connaissons si mal !) il n'est pas douteux que certaines harmonies polytonales gagnent à ce que l'on modifie légèrement telle ou telle de leurs notes, en les montant ou les descendant (suivant les cas) d'un quart de ton. J'en ai fait l'expérience avec le piano à deux claviers du musicien russe Wychnegradsky.

(1) Cf. son article dans les *Nouvelles littéraires* du 1er janvier 1938.

(2) Qui d'ailleurs ne l'avait pas perdue, même s'il s'agit de rythme. Et quant à la vie profonde, celle du cœur, la vie *spirituelle*, qui donc mieux que Gabriel Fauré l'avait conservée à notre École musicale, même après 1914 ?

le temps de cette « révolte contre la sensibilité », révolte contre le Romantisme d'ailleurs, contre l'individualisme également, contre toute tendance descriptive ou même « expressionniste », avec la prétention (plus ou moins justifiée) de restaurer le *classicisme.* Aujourd'hui d'autres voies se rouvrent (1), dans le domaine sensible. On voudra bien se souvenir quelque jour prochain, nous l'espérons, de Paul Dupin, ce grand méconnu si profondément humain, si vaillant encore. A côté de l'Opéra-bouffe, de l'Opérette et du Cinéma, l'on fera place à de la musique qui aime, ou qui souffre, ou qui exulte. Déjà (signe des temps) les éloges posthumes de Ravel ont rappelé (très justement) qu'il fut, dans le fond, un vrai sensible. Je crois que nous assistons à l'aube d'un jour plus pur que celui, un peu troublé, de l'*après-guerre.* Hélas, je sais les innombrables obstacles à surmonter pour l'artiste d'aujourd'hui, ces problèmes si angoissants que signalait Ravel dans un émouvant article, le dernier qu'il écrivit — voici quelques années. Cependant, ne peut-on garder bon espoir (2) ? Une grande œuvre est tentée ; si quelque jour elle réussit, la face musicale des Masses en sera changée. Au temps actuel, le goût du *gros public* est abominablement corrompu par des productions de bas étage, qui forment les neuf dixièmes de ce qui s'appelle la *musique légère.* Or, on l'a dit plus d'une fois : notre peuple n'est pas, en soi-même anti-musicien, — il n'est pas anti-artiste ; il *peut*, en certaines occasions, comprendre aussi bien que ceux des « hautes classes » : mieux, à coup sûr, que ces blasés dont le snobisme est le seul guide et, dans le fond, l'Opérette la seule dilection ; le Peuple « a droit aux chefs-d'œuvre » ; et qu'on ne vienne jamais nous dire : « c'est assez bon pour eux » (3). Vers ce but constant, la *Fédération musicale populaire,*

(1) A vrai dire, elles n'étaient point fermées pour les meilleurs d'entre nous, et ceux-ci savaient bien que, si *musique évocatrice* ne s'oppose pas à *musique bien construite,* d'autre part *musique pure* n'a jamais signifié : *dénuée de signification humaine.* On se doutait bien aussi que les étiquettes de classique, romantique, impressionniste, sont mises après coup ; — que d'ailleurs, n'est pas classique qui veut, et qu'un musicien ne se révèle pas plus réellement classique s'il bannit tout « programme » d'une œuvre, ni moins ordonné s'il se livre à des confidences « romantiques ».

(2) Ravel lui-même concluait, en parlant des jeunes : « Et il nous plaît d'imaginer que la nécessité de vaincre les terribles obstacles accumulés sur leur route, les amènera à découvrir à ce redoutable problème des solutions neuves et hardies que nous ne pouvons actuellement soupçonner. »

(3) De Ravel encore, cette conclusion, après que son *Boléro* fut radio-diffusé et qu'il eut entendu, sur un chantier, trois ouvriers siffloter le thème de son œuvre : « Voilà comment on peut pénétrer dans les masses ! qui se serait attendu à ça ?... Je suis certain que si, au lieu d'offrir toujours au peuple les mêmes niaiseries, on lui

conjointement avec la *Maison de la Culture* et la Société des *Éditions Sociales Internationales*, entreprend une vaste réforme du goût, dont certaines conséquences heureuses se manifestent déjà : ainsi, dans le répertoire et dans les préférences de la *Chorale populaire* de Paris, où l'on chanta cet hiver des chœurs de *Judas Macchabée*. Cela, parallèlement avec les *Fêtes du Peuple* inaugurés par cet apôtre trop tôt disparu, Albert-Doyen, et que compléteront quelque prochain jour, il faut l'espérer, un *Théâtre lyrique* et un *Conservatoire* populaires. En même temps, si nos confrères le veulent bien, ils peuvent créer un répertoire nouveau de chœurs, de chansons, de morceaux pour musiques d'harmonie, le tout sans la moindre concession à la vulgarité. Ils peuvent rendre la vie à l'art du Peuple. Déjà certains d'entre eux, Milhaud, Jaubert, Auric, Sauveplane, Mme J. Herscher-Clément, ont commencé d'y travailler. Dans les écoles d'autre part, l'avènement définitif de la méthode admirable d'André Gedalge, avec, pour aide à la culture, des « concerts scolaires réguliers, dont le répertoire se maintiendrait à une belle hauteur (sans besoin de nul ascétisme ni d'ennuyeuse érudition pédagogique) : il n'en faudrait pas davantage pour assainir l'atmosphère et pour qu'en majorité les citoyens reprissent le goût de la vraie, de la belle musique.

D'ailleurs un auxiliaire précieux se rencontre, dans cette *Radio* dont Esope eût dit qu'elle est la pire ou la meilleure des choses. Non seulement la Radio permet à bien des compositeurs de se faire entendre (et de s'entendre) alors que nos grandes Sociétés symphoniques sont en général assez fermées, mais l'on doit espérer beaucoup si les dirigeants conservent l'énergie de résister au mauvais goût *actuel* des majorités, et de ne point tomber dans la plus fâcheuse démagogie (1).

Certes, il s'en faut que la Musique, en ces jours difficiles, soit sauve du danger qui la menace (diffusion envahissante d'un art bas et niais, marée nauséabonde, — conspiration du silence sur la vraie Beauté, avec la vie rendue impossible à tout artiste qui n'a pas « des rentes »). Toutefois l'état d'esprit de quelques « nouveaux venus » dans la carrière, celui de plus nombreux « amateurs » enthousiastes que favorise la Radio, qu'elle fait naître parfois, — enfin, les buts que se proposent des groupements

donnait de la vraie musique, la vraie musique aurait une audience magnifiquement élargie. »

(1) Signalons aussi l'intéressante tentative de musique en plein air, transmise par disques et hauts-parleurs, pour accompagner les Fêtes de la Lumière et des Eaux, sur la Seine, à l'Exposition de 1937. Elle prouve qu'il y a réellement *beaucoup à faire* dans ce domaine, et les résultats obtenus nous encouragent vivement.

non commerciaux, *pour l'Art*, peuvent autoriser nos espoirs, nous permettant de ne point verser dans un pessimisme auquel il sera bien assez tôt de revenir, le jour que ces belles espérances ne se seront point réalisées. Mais alors de nouveaux buts apparaîtront, de nouveaux espoirs surgiront à l'horizon de l'Avenir : pour tous ceux qui seront dignes de l'Art, et s'il est encore, parmi les hommes, des fervents de la « Déesse adorable », — la Musique.

LA CULTURE MUSICALE SOVIETIQUE

PAR GEORGES POLIANOVSKI

DANS toutes les Républiques Soviétiques, les inspections des théâtres musicaux nationaux, des Conservatoires et des écoles de musique pour enfants, les décades d'art national, les concours de musiciens-interprêtes, les concours de composition, etc. sont entrés dans les mœurs, sont devenus une tradition.

Personne ne s'étonne plus, dans l'Union Soviétique, de chiffres tels que les suivants :

Chiffres officiels par le Bureau V.Z.S.P.S. :

Nombre de cercles musicaux en U.R.S.S. : Plus de 55.000

Nombre de membres dans ces cercles : Plus de 1.000.000.

Ces chiffres sont des chiffres « minima » car ces statistiques sont bien loin de comprendre tous les groupements existants. En plus des principaux chœurs, orchestres et groupements musicaux, dans les usines et fabriques importantes, il existe des dizaines de petits noyaux musicaux difficiles à recenser. Par exemple, dans l'usine, nommée « Noguina » à Vitchouga, il y a, en plus du chœur principal composé de 150 membres, onze chœurs dans les habitations ouvrières communes. A la demande des ouvriers, l'usine a ouvert une école de musique pour enfants qui comprend plus de 200 élèves, dont quelques dizaines sont d'excellents pianistes, violonistes et même compositeurs. Il y a des ensembles de musique de chambre, un orchestre, et un ensemble d'enfants violonistes, composé de 30 élèves.

Vitchouga, comme on le sait, est loin d'être un centre important. C'est une ville soviétique moyenne, qui s'est développée et industrialisée dans les années qui ont suivi la révolution. Ces mêmes groupements musicaux se retrouvent dans la Manufacture « Gloukhovsky », dans l'usine « Petrovsky » à Dniepropetrovsk, dans les importantes usines de Yaroslavl, etc.

La culture musicale en U.R.S.S. n'est plus le privilège d'une élite. Le travail accompli en vue de cette éducation musicale, est en vérité considérable et les réserves qui fournissent les éléments aux écoles, technicums et Conservatoires, sont inépuisables.

Le 10 janvier 1938, dans la grande salle du Conservatoire, le grand Orchestre Symphonique national, était dirigé par un jeune « assistant » : Kostia Ivanoff. Programme du concert : La 7e *Symphonie de Beethoven, l'Ouverture de Tannhäuser, le Prélude de Lohengrin.* L'orchestre et le public firent une chaleureuse réception au jeune chef. Kostia exécuta le programme entièrement de mémoire, avec grande aisance et très brillamment. La vie de Kostia n'est pas tout à fait ordinaire. Depuis l'âge de 10 ans, il fait partie de l'Armée Rouge. Dès l'âge de 13 ans, il est élève de l'Orchestre Militaire. Il est envoyé au Conservatoire ensuite ; comme tous ceux qui font des études il a sa vie assurée par une bourse d'études. Il termine le Conservatoire avec brio, y dirige des spectacles d'opéra d'élèves et aujourd'hui après un concours, il apparait comme chef d'orchestre-assistant de l'Orchestre National de l'U.R.S.S.

***

On ne peut nier le fait que l'éducation musicale est à la portée de tous, en U.R.S.S.

Aux olympiades de Dniepropetrovsk, parut un « bayaniste » de cinq ans, Volodia Samarine, fils d'un manœuvre. Le directeur de l'usine la plus importante de Dniepropetrovsk s'occupa immédiatement d'assurer à Volodia une bourse d'études et la possibilité d'étudier. Avec clarté, précision et beaucoup de charme, Volodia jouait sur son instrument, dont la taille égalait celle du « virtuose », des valses et des mazurkas de Chopin, la marche des « Ruines d'Athènes » de Beethoven. Il y a un an et demi de cela. Aujourd'hui, Volodia est élève du *Technicum* et sera bientôt « étudiant » au Conservatoire. De tels faits peuvent se compter par centaines.

La culture musicale en U.R.S.S. est internationale. A chacune des nombreuses populations de notre pays, nous assurons au maximum la possibilité de libre développement de leur culture nationale, dans toute son originalité.

Dans le domaine des achèvements culturels, il existe une coopération fraternelle, sous forme d'aide et de contacts constants entre les musiciens de valeur reconnue, professionnels et compositeurs des plus anciens centres musicaux, tels que Leningrad et Moscou, et les jeunes théâtres et écoles qui sont en voie de formation dans les différentes républiques nationales.

Ainsi le compositeur Glière « artiste du peuple », aide de son savoir et de son expérience les jeunes travailleurs de l'Opéra de Ouzbek et Azerbaïdjan. Le compositeur décoré Brousilovsky, est en liaison étroite avec

l'art lyrique cosaque. Les compositeurs Vlassof et Féré habitent en Kirghisie et aident les musiciens aborigènes à créer un théâtre Kirghise national.

Chaque année nous montre un développement remarquable des cultures nationales dans tous les domaines y compris celui de la musique. Le cadre des compositeurs nationaux s'agrandit continuellement. Erjanoff dans le Kazakstan, Maldibaeff en Kirghisie, Achrafa en Ouzbekistan, Mousafaroff, Saïdachef en Tartarie, Gadjibeloff, Zeïnally en Azerbaïdjan, Elizaroff, Katchatourian en Arménie, Bogatireff, Tikotsky en Belorussie, le tchouvach Maximoff, le marien Echnaï —. Pendant les dernières années, le gouvernement soviétique a fait jaillir des dizaines et des centaines de talents musicaux intéressants sur les territoires des Républiques nationales.

Nous ne parlons pas ici de la poussée violente, tant au point de vue qualité que quantité, des talents de composition dans les républiques qui ont derrière elles des siècles de culture, qui s'est épanouie complètement pendant les années de révolution, c'est à dire les cultures russes, ukraïnienne et géorgienne. Nous parlerons plus loin des compositeurs de Géorgie, Ukraine et U.R.S.S. qui se sont distingués pendant les dernières années et qui ont rajeuni leur art par une thématique socialiste nouvelle.

Nous allons énumérer les opéras les plus saillants, qui annoncent la naissance d'un nouvel art lyrique national.

L'opéra de Azerbaïdjan « Ker Oglou », les opéras d'Ouzbek « Gulsara » et « Farhad et Chirine », les opéras cosaques « Kyz Jibel » et « Jalbyr » représentent une étape des plus intéressante du développement du genre « opéra ». Le richissime trésor de la chanson folklorique est inépuisable. Elle nourrit et les opéras indiqués et les œuvres en voie de formation sur lesquelles les compositeurs nationaux travaillent en ce moment.

Les sujets d'opéras sont très variés : héroïsme, lyrisme, événements historiques, épisodes révolutionnaires, histoire de l'abolition de l'esclavage de la femme en Orient, contes populaires, légendes, etc. tous ces thèmes sont traités dans les nouveaux opéras. Les perles précieuses de l'interprétation apparaissent déjà dans les théâtres nationaux. Kouliach Baïsetova possède une réputation méritée de « rossignol cosaque ». Halima Nassyrova est une actrice et cantatrice remarquable. etc.

En Géorgie, république ensoleillée de l'union Soviétique, qui possède des chansons vieilles de plusieurs siècles, il y eut dès avant la révolution de grands compositeurs : Arakichwilli, Paliachwilli et Balantchivadze. Du temps du régime tsariste les classiques de l'opéra géorgien étaient à l'index et leur valeur était rabaissée par tous les moyens possibles.

Moscou entendit les opéras « Abessalom et Eteri » et « Daïssi » de Paliachwilli, « Daredjan Tsbieri » de Balantchivadze exécuté par l'opéra géorgien. Aujourd'hui le Grand Théâtre, monte l'opéra « Abessalom et Eteri ». Ces opéras magnifiques, écrits de main de maître et dont le caractère est profondément national et coloré, servent de modèle à des dizaines de jeunes compositeurs géorgiens, écrivant des symphonies, des opéras, des ballets, des concertos. Parmi les noms de jeunes compositeurs géorgiens citons *Touskia*, maître remarquable du lied et de la musique symphonique (auteur de la mélodie très populaire « Chanson sur Staline ») *Goknelli*, *Balantchivadze* (fils du compositeur connu), auteur du brillant concerto de piano (le thème du concerto : les exploits et la vie des aviateurs soviétiques) *Mikveladze*, *Azmaparaïchwilli*, etc. Au théâtre d'opéra et de Ballet de Tiflis, se forment de talenteux chanteurs (Sahadze, décoré ; Koumsiachwilli, Amiranichwilli, Tsomaïa) et chefs d'orchestre (Mikeladze). Le folklore national inspire l'art des musiciens professionels.

L'Ukraine, célèbre depuis longtemps par la richesse de son folklore, subit une période de véritable efflorescence dans le domaine de la création musicale. Les compositeurs Liatochinski, Iorich, Jdanoff ont écrit des opéras sur le sujet de la légende du chef d'armée prolétaire Chorsé. Le compositeur Revoutski, auteur de chansons célèbres en U. R. S. S., a écrit un concerto de piano et de nombreux chants pour chœurs. Les compositeurs Nakhabine, Dankevitch, Kossenko, Meïtouss, Kozitski, ont composé des ballets, opéras et symphonies remarquables par leur facture et leur caractère folklorique. Le ballet du jeune compositeur ukrainien Klebanoff, « La petite Cigogne », est représenté avec grand succès au Grand Théâtre de Moscou.

Des milliers d'ensembles de bandouristes en Poltavchina, Tchernigovchina et Kievchina, chantent et les anciennes ballades et les nouvelles chansons du barrage du Dniepr, de la vie riche et libre des « kolkhoz », et des exploits des héros populaires : Jelezniak, Chorsé, Karmeliouk. Des dizaines de groupements lyriques autodidactes formés dans les villes, villages et hameaux, montent des opéras classiques ukraïniens tels que « Zaporojets za Dounaïem », « Natalka Poltavka » etc.

L'art musical de l'Ukraine, ainsi que de la Géorgie, Tartarie, Belorussie et autres républiques Soviétiques, est populaire, réaliste, national de forme et socialiste de fond. Ce sont les traits caractéristiques de la création musicale soviétique.

L'art des compositeurs russes est en pleine floraison. Il est caractéristique que les jeunes compositeurs ne mûrissent plus uniquement dans les deux centres musicaux anciens. A Sverdlovsk, le compositeur Tram-

bitski, a écrit l'opéra « Orlena », monté par l'excellent théâtre local ; à Rostof, le compositeur Chapochnikov écrit d'intéressantes œuvres pour orchestre sur des thèmes montagnards ; à Tambov (Smetanin), à Koursk, Smolensk et Yaroslavl se forment des dizaines de compositeurs intéressants. Au concours de mélodies, organisé récemment par la rédaction du journal « Pravda », près de 6.000 chansons de différentes villes et villages ont été présentées. Parmi les plus intéressantes, plusieurs étaient composées non pas par des professionnels mais bien par des amateurs ayant du talent et de l'instruction musicale. Ce sont : Karmasine, ouvrier de l'usine « Bolchevik » à Kiev ; Schpitzburg, soldat de l'Armée Rouge ; le pionnier Rima Kievsky, etc. Il est typique que les deux générations de compositeurs, les jeunes et les aînés, rivalisent dans le même esprit socialiste. Des compositeurs de la valeur de Miaskovski, Prokofieff, Vassilenko et Glière, écrivent, parallèlement à leurs œuvres capitales, des chants populaires [de masse] et obtiennent de sérieux résultats dans ce domaine. Les chants sur Lénine, de Miaskovski, surtout la chanson lyrique et profonde sur les paroles du poète cosaque populaire Djamboula « De Tout Cœur », les chants sur Jelezniak et autres héros de la guerre civile, de Prokofieff, peuvent, sans crainte d'erreur, être comptées parmi les œuvres les plus saillantes de la création lyrique soviétique. Une œuvre capitale de Prokofieff pour soli, chœurs et orchestre est particulièrement intéressante. Elle a été exécutée tout récemment dans la grande salle du Conservatoire. Ce sont les « Chants de notre pays » où l'auteur décrit de main de maître l'amour du peuple soviétique pour son pays, les exploits des héros (« 20 ans ») et des chefs de la révolution. Vassilenko, parallèlement à ses ballets et opéras (son ballet sur le sujet « Les Tziganes » de Pouchkine est remarquable) a écrit un concerto et une ballade pour balalaïka avec orchestre et des pièces pour instruments à vent. De cette façon, les compositeurs soviétiques embrassent tous les genres, les mettent en valeur, et à la portée des masses. Pendant ces dernières années, de puissante œuvres symphoniques ont témoigné de l'importance des compositeurs jeunes et vieux de l'U.R.S.S.

Miaskovski a écrit plusieurs symphonies, dont la 16e et la 17e sont spécialement remarquables. La 16e symphonie décrit l'incomparable beauté de l'héroïsme humain. C'est la louange de la sagesse et du génie de l'homme vainqueur des éléments. Le chant des aviateurs, sur lequel est basé le magnifique finale de l'œuvre, nous donne la clé de l'ouvrage. Le plus grand des compositeurs soviétiques nous parle des aigles de l'union Soviétique, des aviateurs staliniens. L'œuvre est attirante par sa simplicité d'expression, s'opposant à la subtilité et à la pureté

cristalline des idées qui en font le sujet. La 17e symphonie est d'un caractère profondément autobiographique. C'est une œuvre puissante et grave, d'un langage musical populaire et d'une orchestration fraîche. Les deux symphonies méritent une analyse détaillée.

Avec un intérêt énorme, les musiciens moscovites attendent la première de la 5e symphonie de Schostakovitch, qui eut à Leningrad un succès remarquable. Schostakovitch travaille en ce moment à un opéra dont le sujet est tiré de la guerre civile. Le talent du compositeur se développe en profondeur, son langage devient plus démocratique.

Des œuvres saillantes ont été écrites par de tout jeunes compositeurs tels que Khrennikoff, Birioukoff, Makaroff-Rakitine. Trois concertos pour piano de ces compositeurs, ainsi que celui, féerique de couleurs, de Katchatourian (1) auteur très intéressant et talentueux, jouissent déjà d'une grande popularité parmi les pianistes moscovites. Leon Oborine joue le Concerto de Katchatourian avec beaucoup d'éclat et une virtuosité achevée.

De nouveaux talents pleins d'originalité apparaissent ; Mouradelli, Boudachkine et Mokroüssoff sont les plus actifs dans ce groupe de jeunes. Le concerto pour violon de Starokadomski, celui pour violoncelle de Hambourg, l'œuvre symphonique de Veprik (le magnifique « Chant de Joie »), de Schechter, Jelobinsky, Jivotoff, Knipper, forment un remarquable et précieux nouveau répertoire qui orne l'estrade symphonique soviétique. Il est visible que la création symphonique en U.R.S.S. passe par une ère de résurrection. Un caractère puissant, viril et optimiste, un lyrisme pur, un tempérament fougueux sont inséparables du « symphonisme » soviétique dans la pensée des compositeurs jeunes et vieux.

Enfin, disons quelques mots au sujet du merveilleux trésor de chants populaires et de l'enrichissement du répertoire de l'opéra soviétique, qui caractérisent les dernières années.

Les Opéras de Dzerjinski, compositeur réaliste de talent : « *Le Don Paisible* » et « *Podniataïa Tselina* » ; l'opéra de Tchichko « *Le Croiseur Potemkine* ont déjà subi l'épreuve du public soviétique, dont le goût s'est affiné pendant les dernières années. Ces opéras ont été représentés à Leningrad et Moscou et dans des dizaines d'opéras de province : plus de 30 opéras professionnels existent en U.R.S.S. (7 ou 8 avant la révolution),

(1) Nous publions dans notre supplément musical, un inédit du compositeur Katchatovan.

sans compter quelques dizaines d'opéras ouvriers, qui sont nés de chœurs ouvriers autodidactes !

Les opéras des compositeurs *Kabalevski « Colas Brugnon »* (d'après Romain Rolland) ; *Krennikoff* : « *Frères* » ; *Stepanoff* : « *Pogranichtniki* » ; Yourofski : « *Pensées sur Opanass* » sont les prochaines « premières » des principaux théâtres.

Quelles sont les caractéristiques de ces nouvelles productions ? Un langage musical très près du folklore est essentiellement populaire. Les chansons russes, ukraïniennes, de l'Asie Centrale, cosaques et, dans l'opéra de Kabalevski, de charmantes chansons populaires françaises, ont servi aux compositeurs de sources d'inspiration, et de stimulant à une création originale et de grande valeur.

Les livrets sont intéressants et bien construits. (Une pléïade de librettistes doués se forme et travaille en contact avec les compositeurs : L. Dzerjinski, Braguine, Spassky, Faïko, Brik, etc.).

Une aspiration vers un réalisme socialiste, c'est à dire la découverte du sens dynamique et non statique des événements, a brisé les traditions capitalistes.

Les caractères saillants d'héros d'opéra, tels que les matelots Vakouline et Matiouchenko dans le « Croiseur Potemkine » ou l'ouvrier bolchevik Davidoff, dans « Podniataïa Tselina » s'impriment en relief et pour longtemps.

Il est typique que les compositeurs soviétiques sont tentés par les sujets les plus variés. M. Koval a écrit un opéra tiré de l'œuvre de Pouchkine « *Domaine* » (« *Comte Nouline* »). L'histoire, les événements révolutionnaires récents et anciens, l'art épique, lyrique et héroïque, tout excite l'imagination des maîtres soviétiques et les inspire. Les sujets des chansons soviétiques sont plus variés encore. La camaraderie entre les hommes, le nouvel esprit de la jeunesse, le culte voué aux héros nationaux et aux travailleurs soviétiques — tout cela fournit les thèmes des chants de Dounaevski, Dzerjinski, Schostakovitch, Krennikoff, Kabalevski, Pokrass, Kompaneïtz, Novikoff, Birioukoff, Tchemberdji et des dizaines d'autres compositeurs.

Dans ce court article, nous n'avons pu citer que les faits principaux relatifs à la culture musicale soviétique.

Mais chacun des domaines de la vie musicale soviétique s'enrichit sans cesse et cette vitalité s'explique : par la popularité de la musique en U.R.S.S., où les amateurs et les auditeurs se chiffrent par millions, par la participation à la création musicale d'un nombre énorme d'hommes de talent incités à la composition par la révolution ; par l'internationalisme

du mouvement musical et, simultanément, l'efflorescence des différentes cultures nationales en U.R.S.S. ; et, enfin, par l'intérêt que prennent les masses à l'œuvre réaliste et populaire de nos compositeurs.

Le sens de la critique, la libre appréciation des œuvres sont typiques de l'art musical en U.R.S.S. où il n'y a pas d'abîme insurmontable entre l'art des masses et leurs représentants de talent, les grands compositeurs.

Georges Polianovski

LA MUSIQUE EN HONGRIE

PAR BENOIT SZABOLCSI

LA vie musicale hongroise reflète plus que jamais la vie musicale des centres musicaux européens. Ici aussi s'enchaîne, pendant la saison de concerts et d'opéras, une importante série de noms : Toscanini, Mengelberg, Furtwaengler, Defauw, Munch, Kleiber, Dobrowen, Bruno Walter, Cortot, Thibaud, Busch, Casals et Hubermann ; ici aussi chantent Anderson et Guglielmetti, Maria Muller et Helge Roswaenge ; ici aussi jouent Fischer et Sauer, Curzon et Piatigorsky. Mais à côté de ceux-ci, la Hongrie possède aussi sa propre équipe d'interprètes, qui, bien que répandue de par le monde, ne manque pas de continuer à enrichir la culture de sa patrie. Citons Szigeti, Bartók, Dohnányi, Kentner, Ungar, Rácz, Pataky, Svéd, Basilides et Durigo, les quatuors Waldbauer, Lener et Roth. On pourrait, tout au plus, faire observer une avance marquée de la musique ancienne dans le répertoire des dernières années, et d'autre part, en particulier dans les cercles des instituts officiels de l'Opéra et de la Philharmonique, un recul de la musique moderne, un retour à l'esprit conservateur. La preuve en est qu'aux programmes de ces instituts, la musique des jeunes générations et même les œuvres de Bartók et de Kodály n'apparaissent qu'à titre exceptionnel, exactement comme il y a 20 ans. Au surplus, les conditions économiques affectent précisément les classes sociales qui étaient les plus sensibles et manifestaient l'intérêt le plus vif pour des mouvements nouveaux, et voici pourquoi les représentations et concerts de gala sont brillants tandis que les soirées de musique de chambre moderne n'ont que peu ou pas d'auditeurs. Que cachent ces étranges contrastes ? Tout d'abord, la situation de l'Europe en général ; ensuite, et surtout une faille dans la culture musicale hongroise. La Hongrie appartient, en effet, au nombre des pays où la musique populaire et la haute musique furent pendant des siècles séparées par un fossé profond et la musique d'art y avait la valeur d'un produit d'importation. A cet égard, la Hongrie partageait les caractères de l'Est de l'Europe. Depuis qu'au XIX[e] siècle, la distance qui séparait l'Europe de la Hongrie fut franchie pour la pre-

mière fois, ce travail de jonction devint le problème des générations. Les différents principes qui semblaient permettre une solution, différencient une génération de celle qui la précède, parfois ils en arrivent même à diviser la société en partis ennemis. Aujourd'hui, à une époque de transition, ces principes contradictoires sont spécialement marqués. Le représentant le plus connu de la vieille génération, le violoniste Jeno Hubay est mort l'an passé, à 80 ans. Au point de vue pédagogique, son influence fut transformatrice ; comme compositeur d'opéras, de symphonies et d'œuvres pour violon, il réflète précisément l'esprit de 1880 qui oscille entre la vue musicale latine et le romantisme de l'Europe Centrale ; l'élégance de Massenet et de Vieuxtemps rencontre en lui la Hongrie qui a succédé à Liszt. A la tête de la vie musicale officielle on trouve son successeur Ernst de Dohnányi, excellent pianiste, compositeur et chef d'orchestre. Il y a peu de temps que nous avons fêté son 60e anniversaire et, à cette occasion, on reprit à l'Opéra son œuvre « La tour d'Iwa » (A vajda tornya, 1922). La beauté éclectique, la sensibilité contenue et un peu pâlie de cette œuvre firent un contraste étonnant mais sympathique avec les solennités éclatantes d'un jubilé officiel.

Les deux maîtres principaux de la musique hongroise contemporaine, Béla Bartók (1881) et Zoltán Kodály (1882) se tiennent et se tinrent toujours à l'écart de la vie officielle. Leurs œuvres les plus récentes, qui déjà firent leur chemin à l'étranger, résument des traditions mais, en même temps, indiquent des voies nouvelles. La « Musique pour instruments à cordes, à percussion et célesta » (1936) de Bartók, que l'on entendit déjà à Paris et à Vienne, fût donnée aussi à Budapest. Cette œuvre révèle comme la « Cantate Profane » (1930), le 5e Quatuor (1934) et la nouvelle Sonate pour deux Pianos (1937), une liberté et une clarté toujours plus grandes qui s'unissent à la plus grande concentration de l'expression ; ses nouvelles œuvres chorales (1936) donnent pour la première fois la pleine mesure du compositeur dans le domaine de la musique vocale.

Le « Te Deum » de Kodály (Budapest et Londres, 1936 — Amsterdam, 1938), œuvre d'un profond lyrisme, profession de foi aux sonorités émues, révèle une pensée mystique qui compléta l'héroïsme biblique du « Psalmus Hungaricus » (1923) et la passion du dramatique populaire de la « Soirée des Fileuses » (1932). Une série de nouvelles œuvres, comme le motet « Jésus et les Mercantis » (1934) ainsi que les arrangements de chansons populaires se placent entre les diverses œuvres.

La voix audacieuse, personnelle et indépendante de ces deux compositeurs dans la compréhension du populaire ne pouvait être suivie par la

génération nouvelle que dans des cas très rares et, en effet, l'attitude est autre. Deux compositeurs morts très jeunes, Aladár Radó (1882-1914) et Miklós Radnai (1892-1935), Directeur de l'Opéra Royal de Budapest, inclinèrent à la conception romantique dans leurs symphonies et leurs œuvres scéniques.

Le compositeur Leo Weiner (1885) qui devint célèbre par sa musique légère, spirituelle et brillante, apporta aussi dans ses œuvres pour orchestre (Suite Hongroise en 1933 — Divertimento en 1934) des idéals romantiques stylisés.

Le groupe des compositeurs plus jeunes a pris une autre direction. László Lajtha (1892) est le représentant le plus connu de ces tendances. On trouve dans ses œuvres, en particulier dans son ballet d'après la « Lysistrata » d'Aristophane (Opéra de Budapest en 1937, exécutée plusieurs fois à l'étranger comme suite pour orchestre), dans la musique pour le film « Hortobágy » (Londres 1936 - Budapest 1937), dans sa musique de chambre (5e Quatuor, Trio pour Flûte, Harpe et Violoncelle, Quintette de Harpes 1938) l'indication, sur une base populaire, d'une évolution de la polyphonie ascétique et abstraite vers une sérénité classique. AlexanderVeress (1907) fait preuve dans les deux quatuors exécutés à Paris (1931-1937) ainsi que dans sa musique pour orchestre (Partita, Divertimento, Aria), d'un style vraiment personnel, qui lorsqu'il se fait lyrique et constructif rejoint Bartók et Kodály, sans les répéter.

Paul Kadosa (1903) et Ferenc Farkas (1905) ont une sonorité subtile et souvent pittoresque dans la musique instrumentale, en particulier pour orchestre ; de Kadosa : Concerto pour Piano (Festival d'Amsterdam 1923), Divertimento (Festival de Venise 1934), Concerto pour Violon, Trois Pièces pour Orchestre, Concerto pour Quatuor et Orchestre ; de Farkas : Divertimento, Suite de Danses, Concerto pour Harpe (1937).

Le mouvement de la musique chorale hongroise qui est née de Kodály a joué ces dernières années un rôle important, particulièrement dans deux domaines : dans la musique religieuse catholique où elle posa les bases d'une réforme totale (Messes et Motets de L. Bárdos -1899, données avec succès aussi en Allemagne) et dans la propagande de la meilleure musique populaire qui, grâce à l'« Ordre des Chanteurs Hongrois » devait être réintroduite dans le cycle de la musique nationale (Chœurs de J. Adam, 1896 et de A. Molnár, 1890). Le renouvellement de la pédagogie musicale des dernières années est évidemment redevable en grande partie à ce travail tenace. On en trouve des traces dans tout le pays. La première Schola Cantorum hongroise fut fondée, il y a 4 ans, dans une ville de province, Szom-

bathely, par A. Werner. Ce fut aussi une petite ville, Kecskemét, qui nous apporta la surprise des premières auditions de Schutz, Josquin et Purcell.

En dehors de tous ces mouvements se développèrent deux compositeurs : Alexandre Jemnitz (1890) connu aussi comme critique musical, et George Kósa (1897). Tous deux s'inspirèrent de la fin du romantisme. Jemnitz atteignit dans ses œuvres de musique de chambre souvent exécutée en Allemagne, d'abord au style convulsif audacieux de la sonate pour Violon, de la Sonate pour Violoncelle, de la Sonate pour Contre-Basse (1935), de la Sonate pour Harpe (1935), ensuite au concert de Chambre et au Prélude et Fugue pour Orchestre (1934). Kósa, lui, s'essaya longtemps aux formes monumentales, symphonies et oratorios, mais, progressivement, dans un lyrisme contenu et plein d'ironie, il trouva son domiane propre (Quatuors à cordes, 1933-35, Féerie « Arva-Józsi » donnée à l'Opéra de Budapest en 1933, l'opéra « Les deux Chevaliers » à l'Opéra de Budapest en 1936 et l'Oratorio « Job » en 1934, le « Dies Irae » en 1937 et des chants).

Et maintenant il était nécessaire de créer, à côté des groupements de chorales, des orchestres, de la musique de chambre vouée à la musique classique et romantique, une organisation appropriée à tous ces efforts. En plus de la musique légère, de l'opéra, de l'opérette qui florissaient, il fallait trouver un foyer pour l'art sérieux nouveau... et cela ne réussit que dans une mesure très modeste. L'opéra, bien qu'il se soit rajeuni pendant les dernières années sous la direction orchestrale de Failoni et la régie de Nádasdy et Oláh n'offrit pas ce foyer. La Philharmonique ne pouvait remplir ce rôle, pas plus que les grandes associations chorales. La section hongroise de la Société de Musique Internationale se développait dans des cadres très étroits. Un théâtre moderne, un orchestre moderne n'ont pas encore réussi à s'imposer. Par contre, on fonda le nouveau quatuor hongrois (en 1937, Székely, Végh, Koromzay, Palotay) qui apporta un appui précieux à la nouvelle musique de chambre. L'Orchestre de Budapest donna souvent des premières auditions ; quelques pianistes, violonistes, chanteurs et chanteuses, font volontiers une place à l'art nouveau dans leurs programmes et cet art nouveau apparaît de temps en temps aussi à la Radio. Mais, tout compte fait, il reste ici bien des souhaits à réaliser car la création musicale est rétrécie, opprimée et, sous prétexte de sélection, découragée. L'explication de cette situation nous conduirait trop loin. Comme elle relève en grande partie de la situation politique et sociale du pays, une solution générale ne pourrait être réalisée que dans une transformation complète de nos conditions de vie.

BENOIT SZABOLCSI

MUSIKSCHAFFEN IN OESTERREICH

VON PAUL STEFAN

VERHÄLTNISMÄSSIG einfach war es, in vergangenen Jahren davon Bericht zu geben. Ich habe es zweimal versucht, in einem Buch « Neue Musik und Wien » (1922) und in der weiteren Darstellung eines Sammelwerks « Ewiges Oesterreich » (1928). In den zehn Jahren haben sich alle Tatbestände und namentlich die Beziehungen zu den benachbarten Ländern verändert, führende Persönlichkeiten sind gestorben oder ausgewandert, eine Jugend ist nachgerückt, eher akademischkonversativ als revolutionär. Und doch sind von Oesterreich früher so viele Revolutionen ausgegangen! Das geht zurück bis auf Gluck, auf Mozart, auf den späteren Beethoven. Merkwürdig war das Verhalten des Publikums gegenüber so vielen Erschütterungen des Hergebrachten : während die letzten Quartette von Beethoven bei Morgenkonzerten im Prater gespielt wurden, schien fast gleichzeitig, eine Symphonie von Schubert zu schwer und zu düster. Von Schuberts Lebenswerk blieb das meiste unbekannt ; und je mehr das neunzehnte Jahrhundert fortschritt, desto deutlicher zeigte sich die

---

TRADUCTION :

La question musicale en Autriche

PAR PAUL STEFAN

Il était relativement facile d'en rendre compte il y a quelques années. Je m'y suis essayé deux fois, dans un livre « La Musique Nouvelle à Vienne » (1922) et dans l'exposé plus large d'une étude d'ensemble, « Éternelle Autriche » (1928). Dans l'espace de dix ans, les circonstances et, en particulier, les rapports de l'Autriche avec les pays environnants ont changé, des personnalités marquantes sont mortes ou ont émigré. Une jeunesse a évolué dans un sens plus académique et conservateur que révolutionnaire. Et cependant, c'est d'Autriche que tant de révolutions sont parties. Pensons à Glück, pour Mozart et pour le dernier Beethoven. Étrange était l'attitude du public chaque fois qu'il se trouvait devant une rupture de tradition : au Prater, on jouait au Concert du Matin les derniers quatuors de Beethoven et presque au même moment on jugeait une symphonie de Schubert trop difficile et trop obscure. De l'œuvre de Schubert presque tout restait inconnu, et au fur et à mesure qu'on avance dans le 19e siècle, l'inclination de Vienne pour la musique d'opéra

Neigung gerade der Wiener zu einer südlich-melodischen Opernmusik — Wien war in ganz besonderem Mass die Stadt eines Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini. So weit Wagner Kunst-Revolutionär war, hatte man leichtes Spiel, von ihm zu warnen. Tatsächlich ist sein « Tristan » in Wien erst nach Wagners Tod aufgeführt worden und noch Schönbergs Gurre-Lieder zeigen eine auffallende Nähe zu der Tristan Musik... Gross aber war der Einfluss eines Brahms, wenn auch seine Werke nicht sogleich auf volle Liebe oder gar Verständnis stiessen. Die Kämpfe um Wagner erweiterten sich— auf der Wagner-Seite standen die Anhänger eines Bruckner und HugoWolf. Mahler galt als Mann aus dem Gefolge Bruckners. Seine Dirigenten-Persönlichkeit hat auf die Intensität des Wiener Musizierens wohl noch stärker gewirkt als selbst seine Symphonien.

Als er nun 1911 starb, stand schon Schönberg im Mittelpunkt der Wiener Kämpfe. Sie wurden mit grosser Leidenschaft geführt. Schönbergs Entwicklung vollzog sich sprunghaft, sie führte zur prinzipiellen Atonalität und zu der Zwölfton-Komposition — aber manches davon vollzog sich schon ausserhalb Wiens. Meteorhaft ging er an einem Himmel auf, den sonst ruhigere Sterne mit ihrem Licht erfüllten.

Ich übergehe hier diese Zeitgenossen, weil ungefähr zwei Jahrzehnte zu überspringen sind, um die Zeit von heute zu erreichen. Wollen wir ihre Situation zeichnen, so gehen wir gewissermassen von links nach rechts, von den Radikalen zu den Gemässigten, wobei die Gestalten der Mitte

---

venue du Sud s'accentue. Vienne devient en particulier la ville de Rossini, Donizetti, Verdi et Puccini. Devant l'iconoclaste Wagner, on sentit le besoin de protéger la musique légère au théâtre. Du reste, Tristan ne fut donné à Vienne qu'après la mort de Wagner. Quant aux « Gurrelieder » de Schoenberg, ils ne sont pas si loin du style tristanesque.... Si Brahms exerça une influence indéniable, son œuvre n'est pas immédiatement aimée ou même comprise. La bataille grandit autour de Wagner et parmi ses partisans on compte les disciples de Brückner et de Hugo Wolf. Mahler vaut pour autant qu'il marche dans le sillon de Brückner. Sa personnalité de chef d'orchestre exerce sur la ferveur de la vie musicale à Vienne une influence encore plus profonde que ses symphonies.

Lorsque Mahler mourut, Schoenberg était déjà le centre de la bataille à Vienne et cette bataille était menée passionnément. L'évolution de Schoenberg s'accomplit spontanément, conduisit aux principes de l'atonalité et à la théorie des 12 tons, mais beaucoup de choses s'accomplirent en dehors de Vienne. Comme un météore, il s'éleva vers un ciel que remplissait seulement la lumière d'astres tranquilles.

Je passe ici sur ses contemporains car il faut franchir un espace de vingt ans pour atteindre l'époque d'aujourd'hui. Pour dépeindre la situation, nous irons de gauche à droite, des radicaux aux modérés. Il est possible que l'un ou l'autre nom (même im-

keineswegs schematisch aneinanderzureihen sind. Vielleicht ist ein oder der andere Name, und selbst ein wichtiger, in diesem Zusammenhang weggelassen — im allgemeinen aber dürfte unser Gemälde vollständig sein.

Schönberg selbst, fast 64 Jahre alt, lebt längst in Amerika. Die öster reichischen Musiker bewundern ihn nach wie vor, aber eher aus scheuer Ferne. Sein grösster Schüler Alban Berg ist gestorben, ein durchaus selbständiges Genie, vielleicht der einzige Musiker, der neue und ältere Kunst zu umfassen vermochte. In Wien verblieben sind Anton von Webern und die Seinen, eine kleine, hochbegabte, entschlossen radikale Gruppe, organisiert in der Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Ernst Krenek steht heute dieser Gruppe ganz nahe. Einige Jüngere wie Ludwig Zenk folgen. H. E. Apostel, Reichsdeutscher von Geburt, erinnert in seiner Selbständigkeit an Berg.

Egon Wellesz geht, obgleich Schönberg-Schüler, auf allen Gebieten der Musik erfolgreich seine eigenen Wege. Völlig abseits hält sich Josef Mathias Hauer, der eigentlich erste Theoretiker der Atonalität und der zwölf Töne, der aber zu ganz anderen Ergebnissen gekommen ist als die Schönberg-Schule. Ebenso weilt Alexander von Zemlinsky in selbstgewählter Isolation, hochbegabter Komponist und einst grosser Lehrer und Dirigent.

Das Haupt der einst mächtigen Schreker-Schule, Franz Schreker, ist verhältnismässig jung gestorben. Seine Opern beherrschten alle Büh-

---

portant) nous ait échappé, mais dans les grandes lignes, notre tableau vise à être complet.

Schoenberg, lui-même, âgé de presque 64 ans, vit, depuis longtemps en Amérique. Les musiciens autrichiens l'admirent aujourd'hui comme ils l'ont toujours admiré, mais de préférence à travers le mirage de la distance. Son meilleur disciple, Alban Berg, est mort, génie indépendant, peut-être le seul musicien qui ait réussi à étreindre le passé et l'avenir. A Vienne, restaient Anton von Webern et un petit groupe de radicaux doués et résolus qui organisèrent la section viennoise de la « Société Internationale de Musique contemporaine ». Ernest Krenek s'est aujourd'hui rapproché de ce groupe. Suivent quelques plus jeunes, comme Ludwig Zenk. H. E. Apostel, Allemand d'origine, qui rappelle l'indépendance de Berg. Egon Wellesz encore que disciple de Schoenberg va son chemin avec succès à travers tous les genres musicaux. Complètement à l'écart, se tient Josef Mathias Hauer, qui est en réalité le premier théoricien de l'atonalité et de la gamme des 12 tons, mais qui arriva à des résultats tout différents que l'école de Schoenberg. Alexander von Zemlinsky, compositeur doué, grand professeur et chef d'orchestre, à choisi de rester isolé.

Franz Schreker, qui a fait école, est mort relativement jeune. Ses opéras furent joués dans tous les théâtres allemands. Il était né en Autriche, mais fut longtemps

nen Deutschlands, er selbst war, geborener Oesterreicher, lange Direktor der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik. Von seinen Schülern sind Krenek und der Tscheche Hába ganz anderswo gelandet, Petyrek ist Konservatoriumsprofessor in Stuttgart geworden, W. Grosz komponiert in London, der Opernkomponist Max Brand in Prag weiter. Paul A. Pisk ist früh von Schreker zu Schönberg gegangen, hat eine grosse und erfreuliche Entwicklung genommen und doziert jetzt Musik an eine kalifornischen Universität, nachdem er lange für das Wiener Musiklel en von grosser Bedeutung war. Aus der Zemlinsky-Schule ist Karl Weigl mit seiner gediegenen Begabung übrigbeblieben. Ernst Kanitz, schon mehr gegen das Zentrum hin stehend, hat in Alexander Spitzmueller-Harmersbach seinen bisher erfolgreichsten Schüler ausgebildet. Hier nennen wir noch Hugo Kauder, Egon Lustgarten, Hans Pless, Franz Mittler, Hans Gal, einen ausserordentlichen Musiker und verdienten Lehrer, der auch als Opernkomponist erfolgreich war, den tief philosophisch veranlagten Walter Klein, den weitgereisten und erfolgreichen Egon Kornarth, Kurt Roger und die Kritiker-Komponisten Ferdinand Scherber und H. E. Heller. Stark war von jeher der Zusammenhang der jüngeren Wiener Komponisten mit der von Guido Adler begründeten Wiener Musikhistorischen Schule. Nur Hans F. Redlich, Historiker und Komponist wie Wellesz, hat zumeist in Deutschland studiert; seine Arbeiten über Monteverdi, seine Opern-Uebersetzungen sind besonders fruchtbar geworden.

Eine Gruppe von Lehrern an der Staatsakademie für Musik bezeichnet

---

directeur de l'École nationale de Musique de Berlin. Parmi ses disciples, on trouve Krenek qui se dégagea de son influence, et le tchèque Haba ; Petyrek, qui par la suite est devenu professeur au Conservatoire de Stuttgart, W. Grosz qui compose à Londres et Max Brand, auteur d'opéras à Prague. Paul A. Pisk, parti de Schreker pour se rallier à Schoenberg, a suivi une belle évolution et professe maintenant dans une université californienne ; il avait longtemps été très actif dans la vie musicale de Vienne. De l'école de Zemlinsky, restent Karl Weigel et son solide talent. Ernst Kanitz a trouvé en Alexander Spitzmueller-Harmersbach, son disciple le plus brillant.

Citons encore Hugo Kauder, Egon Lustgarten, Hans Pless, Franz Mittler, Hans Gal, musicien hors pair et professeur accompli qui fut aussi excellent compositeur d'opéra. Walter Klein et son tempérament philosophique, Egon Kornarth, grand voyageur, Kurt Roger et les compositeurs et critiques, Ferdinand Scherber et H. E. Heller. Les rapports entre les jeunes compositeurs viennois et l'Institut d'Histoire de la Musique de Vienne, fondé par Guido Adler, furent très étroits. Seul Hans F. Redlich, historien et compositeur comme l'est Wellesz, étudia surtout en Allemagne ; ses travaux sur Monteverdi et ses traductions d'opéras sont particulièrement remarquables.

etwa das, was man die Rechte dieser Gruppierung nennen könnte, ohne dass es darum gut wäre, von konservativen Musikern schlechthin zu sprechen. Insbesondere ist Josef Marx, selbst feinsinniger Lyriker und bedeutender Symphoniker, von feinstem Verständnis für Debussy aber auch Skrijabin erfüllt, Franz Schmidt, einer der bedeutendsten österreichischen Symphoniker seit Bruckner, hat mit seinen Akademieschülern den « Pierrot Lunaire » von Schönberg aufgeführt, Max Springer, auch als Kirchenkomponist Schule bildend, zeigt kritisch die stärkste Einfühlung auch in moderne Werke. Das Gleiche gilt von Richard Stöhr und Franz Moser. Auch Josef Rinaldini, dem jetzt im Musikleben wichtige Stellungen anvertraut sind, Schüler von Schreker, komponiert sehr klangvoll und wenn auch gemässigter, so doch fortschrittlich. Eher könnte man von einer konsevativen Haltung mancher Akademie-Schüler sprechen, oder etwa der ihnen entsprechenden jüngsten Generation, eines Robert Leukauf, Alfred Uhl, Robert Wagner — während Reidinger und Zeisl eher geneigt sind, die neuen akademischen Traditionen zu durchbrechen.

In der Oper schleifen sich die Gegensätze ab. Noch immer ist der mehr als 80 jährige Wilhelm Kienzl tätig, der mehr als 60 jährige Julius Bittner (beide ihre eigenen Textdichter). E. W. Korngold, der als Wunderkind begann und sehr deutlich den Fesseln einer üppigen Klangwelt entfliehen wollte, strebt immer merkbarer nach grosser Einfachheit.

Un groupe de professeurs de la « *Staatsakademie* » de musique révèle ce que l'on pourrait appeler la droite du mouvement mais il serait faux d'en parler comme de musiciens conservateurs seulement.

Citons en particulier Joseph Marx, fin lyrique et important compositeur de symphonies, qui a si bien compris Debussy, et Scriabine aussi ; Franz Schmidt, l'un des Autrichiens qui depuis Brückner composa les meilleures symphonies et donna avec ses élèves de l'Académie le « Pierrot Lunaire » de Schoenberg. Max Springer qui fait école comme compositeur de musique religieuse, fait preuve d'une forte compréhension critique, même dans la musique moderne. Ceci vaut aussi pour Richard Stöhr et Franz Moser. Josef Rinaldini à qui l'on a confié aujourd'hui une responsabilité importante dans la vie musicale, est élève de Schreker et compositeur plein d'éclat dont la retenue ne paralyse pas l'élan. On aurait pu parler jadis de l'attitude conservatrice de bien des élèves de l'Académie ; chez les jeunes générations, un Robert Leukauf, Alfred Uhl, Robert Wagner, s'y rattacheraient tandis que Reidinger et Zeisl sont au contraire appelés à faire naître de nouvelles traditions académiques.

En ce qui concerne l'opéra, les contrastes sont moins forts. Wilhelm Kienzl est encore actif malgré ses 80 ans. Il en va de même pour Julius Bittner qui a plus de 60 ans (l'un et l'autre écrivirent leurs librettos). E. W. Korngold, qui débuta comme enfant prodige, sut se dégager d'une trop grande exubérance musicale pour évoluer

Ueber Franz Salmhofer, einen sicherlich vielgewandten, immer wieder begabten Musiker und über den jüngeren Hans Holenia lässt sich irgendwie Bezeichnendes noch nicht sagen. Mit sehr viel Glück hat sich Bernhard Paumgartner an die verschiedensten Opernstoffe gewagt.

Von Kirchenkomponisten seien noch Josef Messner, der Salzburger Domkapellmeister, eine starke Begabung auf den verschiedensten Gebieten, und der Wiener Professor Josef Lechthaler genannt ; auch Franz Krieg, der begabte Lyriker. Zuletzt noch einige komponierende Frauen : Alma Maria Mahler (Lieder), Johanna Müller-Hermann (auch ein grosses Oratorium), Lio Hans (Opern), Elsa Geiringer.

Das Bild ist sehr bunt. Wenn es erst anfinge zu klingen ! Aber es gehört noch eine Schilderung des Musiklebens dazu, die dem nächsten Mal vorbehalten sei.

PAUL STEFAN

---

vers une plus grande simplicité. Il serait difficile de se prononcer sur Franz Salmhofer, musicien doué et sûrement très habile, ainsi que sur le jeune Hans Holenia. Bernard Paumgartner s'est essayé avec beaucoup de succès à divers opéras.

Parmi les compositeurs de musique religieuse, on trouve Josef Messner, maître de chapelle du Dôme de Salzbourg, très doué dans divers domaines, et le professeur de Vienne Josef Lechthaler. Citons encore quelques femmes compositeurs : Alma Maria Mahler (lieder) Johanna Muller-Herrmann (un grand oratorio), Lio Hans (Opéra) et Elsa Geiringer.

Notre tableau est varié, il est hélas muet. Il n'y manque qu'une peinture de la vie musicale qui est réservée à un autre article. P. S.

(Traduction de la R.I.M.)

WAS BLEIBT ALSO ?

VON H. E. HELLER

DAS Wiener Musikleben macht augenblicklich einen grossen Umschichtungsprozess durch. Aufbauwille auf der einen Seite steht dem zweifellosen Abnehmen des Interesses gewisser internationaler Künstler an einem Auftreten in Wien schroff gegenüber. Ohne dass es die breite Oeffentlichkeit merkt, findet derzeit ein gewaltiger, unterirdisch geführter Kampf um die Hegemonie zwischen Wien und Budapest statt. Noch ist es nicht so weit, dass dieser Kampf sich qualitativ auswirkt, noch nicht! Aber quantitativ ist er in vollem Gange. Budapest hat heuer etwa dreimal soviele Konzerte gehabt wie Wien. Als Hauptgrund hiefür wird die Billigkeit der Säle in Budapest bezeichnet. Tatsächlich beträgt dort auch der Gesamtpreis für ein beliebiges Konzert zwei Drittel — vielleicht sogar noch weniger — von dem, was das gleiche Konzert in Wien kosten würde. In Budapest spielen fünf Orchester, eines besser als das andere, eines von stärkerem Aufbauwillen beseelter als das andere. In Wien gibt es nur drei Orchester, oder besser gesagt drei Namen, da man in verschiedenen Orchestern nur zu oft die selben Mitglieder findet. Budapest ist auf einmal

---

TRADUCTION :

Que reste-t-il donc ?

PAR H. E. HELLER

La vie musicale de Vienne passe en ce moment par une crise profonde. Un désir de construction rencontre un obstacle du côté de certains artistes internationaux qui n'éprouvent plus le désir de se produire à Vienne.

A l'insu du grand public, une lutte sourde et profonde se joue pour l'hégémonie entre Vienne et Budapest. Les choses ne sont pas encore assez loin pour que la qualité de la musique en souffre, pas encore! Mais en ce qui concerne la quantité, les faits sont nets. Budapest a aujourd'hui trois fois plus de concerts que Vienne. La raison essentielle en est que les salles de Budapest s'obtiennent à bas prix. En fait, le coût d'un concert donné à Budapest est égal ou inférieur aux deux tiers de ce que coûterait le même concert à Vienne. Cinq orchestres jouent à Budapest, les uns meilleurs et animés de plus d'enthousiasme que les autres. Vienne n'a que trois orchestres ou, plus exactement, trois noms d'orchestre car dans chacun d'eux on

Novitäten — hungrig geworden, Wien bekommt keine Ausländer und von Inländern zumeist nur Traditionshüter zu hören. Einzig und allein Kabasta, der bekanntlich seine Stellung als Direktor der Ravag mit der eines Chefs der Münchener Philarmoniker, jetzt « Orchester der Hauptstadt der Bewegung » genannt, vertauscht hat, machte da eine Ausnahme. Er brachte Novitäten von Bartok und Hindemith, ein neues Chorwerk von Franz Schmidt wird in diesem Jahre noch herauskommen, aber von Oesterreichern, die zeitverbunden sind, war nichts auf den Programmen — weder auf denen der Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde noch auf jenen der Ravag-Gesellschaftskonzerte zu finden. Da tauchte nur der Name Egon Kornauths auf, also eines Komponisten, der schon um seines liebenswerten Wesens wegen überall nur Freunde hat. Niemand wird sich ärgern.

Das scheint ja überhaupt die allgemeine Devise geworden zu sein. Nur niemanden ärgern. Oder wenn es schon sein muss, dann lieber alle, so dass wieder eine Totalität erreicht ist.

Ja, in der Oper, da ist das anders. Da gibt es nur Aerger. Aber vor allem für die Verantwortlichen selbst. Und Dr. Kerber steuert mit unbeschreiblicher Geduld zwischen allen Klippen durch, gibt dem und jenem recht und verwirklicht dabei doch, ohne dass es die Verärgerten merken, sein Aufbauprogramm, das wahrhaftig nicht leicht ist, da es bis in die zeiten der Zertrümmerung des Institutes durch den scheidenden Clemens Krauss zurückgreifen muss.

---

retrouve souvent les mêmes collaborateurs. Tout à coup, Budapest est devenu affamé de nouveautés. Vienne n'entend plus d'étrangers et pour les autres, ils sont pour la plupart conventionnels. Seul et unique, Kabasta faisait exception mais on sait qu'il échangea sa situation de Directeur du Ravag contre celle de chef d'orchestre de la Philharmonique de Munich, appelée aujourd'hui « Orchester der Hauptstadt der Bewegung ». Il avait apporté des nouveautés de Bartok et de Hindemith ; une nouvelle œuvre chorale de Franz Schmidt est annoncée encore pour cette année, mais aucune œuvre autrichienne d'intérêt actuel ne figure aux programmes. Cela est vrai autant pour la « Société des Amis de la Musique » que pour la « Ravag-Gesellschaft ». Un meilleur sort n'est réservé qu'au nom de Egon Kornauth, c'est-à-dire au nom d'un compositeur qui, à cause de sa personnalité aimable, ne comptait déjà que des amis. Personne ne s'en fâchera.

Au fait, ceci semblait devenir la devise de tout le monde : ne mécontentez personne. Ou bien s'il le faut, mieux vaut mécontenter tout le monde ce qui est encore une façon d'atteindre une fois de plus une unanimité.

A l'Opéra, il est vrai, il en va autrement. Il n'y a place ici que pour le mécontentement, mais avant tout en ce qui concerne la direction. Et le Dr. Kerber navigue avec une incroyable patience à travers tous les écueils, donne raison à chacun et à tout le monde mais réalise ainsi sans que les mécontents y voient rien, un pro-

Freilich ist auch hier die Frage des Novitäten programmes die leidigste. Wo findet man nur Opern, über deren Aufführung sich weder andere Komponisten noch die Zuhörer ärgeren können? Ein schwer zu lösendes Problem. Der Frage des Aufführungstermins von Korngolds « Kathrin » wurde viel Zeit geopfert. Aber wie führt man eine Novität eines immerhin namhaften Komponisten ohne Tenor auf? Auch hier half der Zufall. Mitten in die Verhandlungen hinein platzte ein Kabeltelegramm aus Hollywood, das Korngold sofort nach Amerika berief, wo ihm die Komposition des neuesten Films der Warner Bros « Robin Hood » übertragen wurde. Also kommt die « Kathrin » als erste Herbst novität der Spielzeit 1938-39 mit Richard Tauber und Jarmila Novotna, ja, sogar unter der Leitung von Bruno Walter heraus. Indessen schlummert das Ballett tief und fest, da die Frage nach einer repräsentativen Ballett-Novität nicht gelöst werden konnte. Man dachte wohl an Mozarts « Kleine Nachtmusik » oder an den « Zauberlehrling » von Dukas, man dachte auch an eine pantominische Darstellung der « Symphonie fantastique » von Berlioz. Man dachte daran.... aber « Wiener Walzer » ist schliesslich auch nicht schlecht.

Dafür ist die Zahl der Kammermusikaufführungen beträchtlich zurückgegangen, dafür trägt sich Scherchen, der hier das für die Pflege neuer Musik bestimmte « Musica viva » - Orchester gegründet hat, mit der Absicht, nach Amerika zu gehen. Was bleibt also?

H. E. Heller

---

gramme qui n'est guère facile puisqu'il remonte au temps où l'esthétique se désagrégea à cause du départ de Clemens Krauss.

En réalité, la question d s programmes nouveaux est ici aussi la plus pénible. Où trouver des opéras dont la production pourrait ne vexer ni les compositeurs ni les auditeurs? Problème difficile à résoudre. La question de la représentation de la « Kathrin » de Korngold fut souvent posée mais comment exécuter sans ténor l'œuvre nouvelle d'un compositeur connu? Ici aussi, le hasard fit bien les choses. Au milieu des pourp. rlers, arrive de Hollywood un câble qui éclate comme une bombe. Korngold est appelé immédiatement en Amérique pour collaborer au nouveau film de Warner Bros. : « Robinhood » et voilà que « Kathrin » devient la nouveauté de l'automne 1938-39 avec Richard Tauber et Jarmila Novotna et tout cela sous la direction même de Bruno Walter. Pendant tout ce temps, le ballet dort tranquillement car la question d'une nouveauté caractéristique dans ce domaine, ne peut être résolue. On pense bien à la « Kleine Nachtmusik » de Mozart ou à « L'Apprenti Sorcier » de Dukas. On pense aussi à une mise en scène de la Symphonie Fantastique de Berlioz. On y pense.... Mais en fin de compte, une valse viennoise ne fait pas mal non plus.

C'est ainsi que le nombre de concerts de musique de chambre a considérablement diminué et c'est ainsi que Scherchen qui avait fondé, pour y faire de la musique moderne, l'orchestre de « Musica Viva », rêve de partir pour l'Amérique. Que nous reste-t-il donc?

(*Traduction de la R.I.M.*)

DIE GEGENWAERTIGE LAGE DER DEUTSCHEN MUSIK

von Dr. Fritz Stege (Berlin)

MAN kann das deutsche Musikleben der Gegenwart schwerlich begreifen, wenn man es nicht unter jenen grossen, überragenden Gesichtspunkten zu betrachten weiss, die sich aus der Zusammenfassung und Vereinheitlichung der drei Begriffe « *Volk* », « *Staat* » und « *Kunst* » ergeben. Denn ein Staat ohne Volk, ein Volk ohne Kunst sind ebensowenig denkbar wie eine Kunst, die ohne völkischen Hintergrund für sich allein bestehen könnte — die nicht zum seelischen Ausdruck des völkischen Gedankens erhoben werden könnte. Ist der Staat als Träger völkischer Willensregungen, Empfindungen und Interessen nicht ein mindest ebenso kunstvoll gefügter Organismus wie das Kunstwerk selbst? Und ist die Kunstschöpfung nicht das veredelte, verklärte Abbild völkischen Denkens und Fühlens in einer Form, in der sich der Einzelne, das einzelne Genie zum künsterischen Vermittler aller jener Empfindungen macht, die sein Land, sein Volk beseelen? Wo liegen hier die Grenzen zwischen Kunst und Politik? Von einer « Politisierung der Kunst » zu reden, ist abwegig. Denn Kunst und Politik sind ja letzten Endes nur verschiedene Ausdrucksformen ein und desselben völkischen Wesens, das sich seine realen Lebensbedingungen ebenso schafft

---

TRADUCTION :

On comprend difficilement la vie musicale de l'Allemagne contemporaine si on ne la considère pas du point de vue qui est né de la réunion et de l'unification des trois concepts « Peuple, État, Art ». Car un État sans son peuple, un peuple sans son art, sont aussi peu concevables qu'un art qui existerait pour lui seul et ne pourrait pas s'élever jusqu'à devenir l'expression de la pensée populaire. Car l'Etat qui incorpore les volontés d'un peuple, ses émotions et ses intérêts, n'est-il pas un organisme dont l'agencement harmonieux rejoint l'œuvre d'art? n'est-il pas l'image ennoblie de la pensée et de l'émotion populaire dans une forme où le génie devient l'interprète des sentiments qu'inspirent sa patrie et son peuple? Où tracer en effet les frontières entre l'art et la politique? Il serait faux de parler d'une politique de l'art. L'art et la politique ne sont en dernier ressort que des expressions différentes d'une seule et même substance, la substance d'un peuple qui crée ses

wie die ideellen Werte, die diesem Leben den ästhetischen Inhalt geben.

Um dieser Theorie von der Einheit der Begriffe « Volk, Staat und Kunst » den lebendigen, praktischen Untergrund zu geben, bedurfte es langwieriger, auch heute noch nicht abgeschlossener Vorarbeiten, sowie zahlreicher staatspolitischer Voraussetzungen. Es war nötig, zunächst einmal ein einheitliches Volk zu schaffen, um sein eigenes, machtvolles Wesen, sein Wünschen und Wollen anerkennen zu können. Es war notwendig, in die Seele des Volkes hohe, allen Menschen gemeinsame Ideale einzupflanzen, um den Kampf mit der Zersplitterung in kleine und kleinste Vereine und Gruppen aufnehmen zu können, die sich gerade auf dem Gebiet der musikalischen Organisation unheilvoll ausgewirkt haben. Und es war erforderlich, mit ästhetischen Irrlehren der Vergangenheit rücksichtslos aufzuräumen, um erst nach Beseitigung volksschädlicher Irrtümer ein neues, starkes Kulturgebäude errichten zu können.

Die geistige und seelische Reaktion auf die Kunst der Nachkriegszeit musste zwangsläufig erfolgen — sie konnte ganz einfach deshalb nicht ausbleiben, weil jede Uebertreibung in historischer Folgerichtigkeit zu einer ästhetischen Umwälzung führen muss. Es ist durchaus falsch anzunehmen, dass diese Umkehr nun allein mit Gewalt und Machtmitteln erzwungen wurde — nein, es genügte, dem Volke die Augen zu öffnen und es sehend zu machen für die Irrtümer, in denen es bisher befangen war. Wenn der Neger-Jazz verboten wird, wenn volksfremde, intellektuelle Komponisten einer gefühllosen Musik ohne Herz und Seele in

---

conditions de vie pratique, aussi bien que les valeurs idéales qui donnent à sa vie son contenu esthétique.

Pour donner une base pratique à la théorie de l'unité des concepts « Peuple, État, Art », il est nécessaire de se soumettre à de longs travaux préliminaires ainsi qu'à une complexe préparation politique. Pour pouvoir reconnaître la puissance d'existence d'un peuple, ses désirs, ses volontés, il fut nécessaire de créer d'abord l'unité. Il fut indispensable d'implanter dans l'âme populaire des idéals élevés, communs à tous les hommes, afin de soutenir la lutte contre une désintégration en des groupements de plus en plus petits qui exerçaient, précisément dans les domaines de la musique, une influence malsaine. Il fut nécessaire de se dépouiller sans crainte des erreurs esthétiques du passé afin que les fautes funestes de la mentalité populaire une fois écartées, on puisse construire enfin un édifice culturel nouveau et fort.

Une réaction intellectuelle et spirituelle devait nécessairement suivre la période de l'après-guerre, dans le domaine de l'art, car toute exagération conduit inévitablement à une réaction esthétique. Il serait complètement faux de dire que cette réaction se soit accomplie par la violence ; non,il suffisait d'ouvrir les yeux du peuple, il suffisait de lui montrer les erreurs qui l'avaient enchaîné. Si l'on défend le jazz nègre, si des ennemis du peuple composent une musique intellectuelle privée d'âme et de cœur, sans trouver d'auditeurs en Allemagne, ces décisions ne sont pas arbi-

Deutschland keine Heimat mehr finden, so sind doch diese Verbote keine Akte irgendwelcher Willkür, sondern das Ergebnis eingehender Beobachtungen der Volksseele, der seitens verantwortlicher Kenner alles das ferngehalten wird, was dem Wesen der deutschen Nation nicht entspricht. Was wäre geschehen, wenn die ästhetische Entwicklung der deutschen Musik sich in der gleichen Richtung der Nachkriegsjahre weiterbewegt hätte? Das Volk hätte jede innere Beziehung zur Kunst verloren, es wäre seelisch umsomehr entwurzelt, je weniger es eine innere Befriedigung an der verstandesmässigen Papiermusik entarteter Elemente gefunden hätte. Die Kluft zwischen Volk und Kunst wäre nie mehr zu überbrücken gewesen, Theater und Konzertsäle blieben leer, und die Komponisten der volksfremden Richtung hätten schliesslich nur noch sich selbst als Zuhörer gehabt — vorausgesetzt, dass sie ihre eigene Kunst überhaupt noch verstanden hätten!!

Aus der Tatsache aber, dass ein Komponist nur noch *für sein Volk* komponiert und nicht für einen kleinen Interessentenkreis von Kunstsnobisten und dünkelhaften Bildungsprotzen, erwächst der schönste und erhabenste Masstab für die kritische Bewertung des heutigen deutschen Musiklebens. Dieser Masstab ist nicht mehr allein die ästhetische Einstellung einer einzelnen Richtung oder Clique, sodern — *das Volks-Ethos selbst.* Wir fragen nicht allein : ist dieses Werk schön, ist es ästhetisch befriedigend? sondern : ist es *gut*, entspricht es dem ethischen Wesen des Volkes, wirkt es nicht herabsetzend, sondern aufbauend in seelischem Sinne?

---

traires ; elles émanent, au contraire d'une observation poussée de l'âme populaire dont les chefs éloignent tout ce qui ne correspond pas à l'âme de la nation allemande. Que serait-il arrivé si l'évolution esthétique de la musique allemande s'était poursuivie dans la direction des années de l'après-guerre? Le peuple aurait perdu tout contact avec l'art. Il se serait spirituellement déraciné et d'autant plus qu'il aurait trouvé moins de satisfaction à une musique dégénérée et intellectuelle, bonne à lire plutôt qu'à écouter. Le fossé entre le peuple et l'art devenait un abîme impossible à franchir, les salles de théâtre et de concert seraient restées vides et les compositeurs, qui travaillaient dans une direction opposée à l'âme populaire, n'auraient plus eu comme auditeurs qu'eux-mêmes — à supposer qu'ils aient pu continuer à comprendre leurs propres élucubrations!

Mais le fait qu'un compositeur ne travaille plus que *pour son peuple* et non pour un petit groupe de snobs et de pédants, explique la belle et noble échelle de valeurs qui préside à la critique de la vie musicale allemande d'aujourd'hui. Cette échelle de valeurs n'est plus l'expression esthétique d'un parti ou d'une clique, mais, au contraire, *l'éthos populaire lui-même.* Il ne nous suffit plus de nous demander : cette œuvre d'art est-elle belle, nous attire-t-elle du point de vue esthétique ; nous demandons plutôt : est-elle bonne, correspond-elle à l'éthique de notre peuple, exerce-t-elle bien une action qui ne le dégrade pas mais qui s'avère constructive, du point de vue spirituel?

Das musikalische Kunstwerk von heute wird nicht dem Volke aufgezwungen, sondern wächst organisch aus dem Volksleben heraus. Es entnimmt seine Anregungen dem völkischen Interessenkreis, es kann selbstverständlich unter den Händen des Genies in eine, heute vielleicht noch unverständliche völkische Zukunft hineinragen, es wird aber niemals seine innere Abstammung vom Volke her verleugnen, ebensowenig wie das Kind im Laufe seines Erdendaseins selbst bei stärkster individueller Entwicklung jemals seine seelischen Beziehungen zur Mutter abstreifen kann. Sind denn diese Erkenntnisse wirklich so überaus seltsam und neuartig, dass sie einer ausführlichen Begründung bedürfen? Haben nicht unsere grössten Meister in zahlreichen Werken ihre Anregungen der Volksseele entnommen — Beethoven und Mozart in ihren « Deutschen Tänzen », Schubert in seinen Gesängen, die teilweise zu « Volksliedern » geworden sind, und seinen Walzern, Brahms in seinen Liedern und so weiter? Warum sollten unsere jungen Komponisten hinter diesen Vorbildern zurückstehen : der erst 23 jährige, mit hohen Preisen ausgezeichnete Gottfried *Müller* mit seinen erstaunlichen Orchestervariationen über ein deutsches Volkslied « Morgenrot », Werner *Egk* in seinen auf deutschen Volkstänzen basierten Werken, und viele andere?

Aus dieser kulturpolitischen Haltung ergibt sich ohne weiteres, dass allen Musikbestrebungen des Volkes weit mehr Beachtung geschenkt wird als es in früheren Jahren der Fall war. Deutschland darf sich rühmen, das musikfreudigste Volk zu besitzen. Die Zahl der Mundharmonika-

---

Le chef d'œuvre musical d'ajourd'hui n'est pas un produit forcé, il émane du tout organique de la vie populaire. Il prend sa source dans le cycle de ses intérêts ; il est évident qu'aux mains d'un génie il ne peut que se projeter dans un avenir encore indiscernable ; jamais il ne reniera sa parenté avec le peuple, tel l'enfant qui dans le cours de son existence terrestre ne se dégagera pas des attaches spirituelles avec sa mère, si forte que puisse être son évolution individuelle propre. Mais ces considérations sont-elles si singulières, si neuves qu'elles exigent qu'on les appuie plus complètement? Les nombreux chefs d'œuvre de nos plus grands maîtres n'ont-ils pas puisé leur inspiration à la source populaire? Beethoven et Mozart dans leurs « danses allemandes », Schubert dans les valses et les chansons dont beaucoup sont devenues des « chansons populaires », Brahms dans ses lieder, etc.? Et pourquoi nos jeunes compositeurs resteraient-ils en arrière : Gottfried Müller, jeune homme de 23 ans, et que de nombreuses distinctions honorifiques ont déjà couronné, écrivit ses étonnantes Variations pour orchestre sur une mélodie populaire « Morgenrot » ; Werner Egk qui construit ses compositions sur des danses populaires allemandes, et bien d'autres.

De cette attitude politico-culturelle, il résulte que tous les efforts musicaux du peuple reçoivent plus d'attention que par le passé. L'Allemagne peut se glorifier de compter parmi les nations les plus musicales. Le nombre de joueurs d'harmonica et d'accordéon, d'ensembles d'harmonicas, de cercles de joueurs de guitare, d'amateurs,

und Akkordeonspieler, der Harmonika-Orchester, der Zitherklubs, der Laien-Instrumentalisten, der Liebhaber-Orchester und vor allem der Chorsänger geht in die Hunderttausende. Sie vereinen sich zu einheitlichen Kundgebungen, die allen Teilnehmern ein unerhörtes völkisches Erlebnis vermitteln : Der « Tag der deutschen Volksmusik », der « Tag des deutschen Liedes », der « Tag der deutschen Hausmusik », sodann das weltbedeutende « Deutsche Sängerbundesfest », das im letzten Jahre in Breslau stattfand und dem Vertreter zahlreicher europäischer Staaten beiwohnten. Gerade in solchen Festen spiegelt sich der Geist der neuen Zeit in einzigartiger Weise wider : Ein ganzes Volk vereint sich im gemeinsamen Erleben völkischer Musik.

Die systematisch durchgeführte Erziehung des Volkes zur Musik ist aber nicht Endzweck, sondern nur eine Vorstufe zur Vermittlung höherer künstlerischer Erkenntnisse. Die Beschäftigung des Volkes mit seinen angestammten Tonwerkzeugen gibt der Liebe zur Musik neue Nahrung und regt zu Konzert- und Opernbesuchen an. Hier schalten sich die Feierabend-Organisationen ein, die einen neuen Hörerkreis für Oper und Konzert heranbilden. Menschen, die noch niemals derartige Veranstaltungen besucht haben, machen ihre erste Bekanntschaft mit klassischer Musik. Die Künstler kommen zu ihnen in die Werktagssphäre, in die Fabriken und Betriebe, Operngesellschaften reisen in höherem Auftrag mit ihrem Wagenpark in die kleinsten Dörfer und Landorte, die besten

---

de passionnés de l'orchestre et surtout de choristes, se compte par centaines de mille. Ils se réunissent dans des manifestations où chaque participant communie dans une prodigieuse émotion populaire : « La Journée de la musique populaire allemande », « La Journée du Lied allemand »,« La Journée de la musique de chambre allemande » et enfin « le Festival des chanteurs allemands », événement d'une portée mondiale qui eut lieu, l'an passé, à Breslau et auquel assistèrent les représentants de nombreux pays d'Europe. C'est précisément dans de tels festivals que l'on trouve le mieux le reflet de l'âme d'une époque nouvelle ; un peuple entier s'unit pour entendre en commun sa musique.

L'éducation musicale systématique n'est cependant pas un but. C'est plutôt une étape vers des connaissances artistiques plus hautes. La prédilection du peuple allemand pour ses instruments familiers donne un aliment nouveau à son amour pour la musique. Elle l'incite à fréquenter concerts et théâtres. C'est ici qu'intervient l'organisation des soirées qui forment des auditeurs nouveaux en vue du concert et de l'opéra. Des êtres à qui de semblables manifestations sont encore totalement inconnues font ici connaissance avec la musique classique. Les artistes viennent à eux dans l'atmosphère du travail quotidien à la fabrique, à l'usine ; des compagnies d'art lyrique sont chargées d'atteindre en auto les plus petits villages, les meilleurs orchestres voyagent d'une petite ville à une autre pour apporter au peuple la bénédiction de la musique. Pendant la saison, soir après soir, on joue des centaines

Orchester ziehen von einem Städtchen zum andern, um überall die Segnungen der Musik ins Volk zu tragen. Hunderte von Opernhäusern spielen in der Saison Abend für Abend, jede mittelgrosse Stadt besitzt ihr eigenes Konzertleben. Berlin hat allein drei ständige Operntheater, die ausserordentlich stark besucht werden, und in den etwa 50 Konzerten, die allwöchentlich in Berlin in der Hochsaison stattfinden, trifft man Künstler der ganzen Welt von Amerika bis Japan, von Skandinavien bis Italien an. Das eben erst vollendete Netz der « Städtischen Musikbeauftragten » in allen grösseren Städten sorgt organisatorisch für den Ausbau des lokalen Musiklebens.

Dieser gewaltige Aufschwung des deutschen Musiklebens wäre aber nicht möglich gewesen, wenn nicht eine einheitliche organisatorische Leitung vorhanden gewesen wäre, die das Steuerruder des Musiklebens in sicherer Hand behält. Das ist die « *Reichsmusikkammer* », der alle Musiker, auch die Laienspieler angehören und die in ihren einzelnen Abteilungen jede Gattung des Musizierens vertritt. Diese Kammer trägt unter Leitung ihres verdienten Präsidenten Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe die kulturelle Verantwortung für die öffentliche Musiktätigkeit. Sie ist keineswegs einer gerichtlichen Behörde vergleichbar, die etwa mit Strafen und Verboten die Kunst bevormundet. Sie lässt der Kunst selbst freien Lauf, nur überwacht sie die Art der künstlerischen Vermittlung. Es ist — um einen volkstümlichen Vergleich zu bieten — keineswegs gleichgültig, ob die Gewässer eines breit dahinströmenden Flusses zu einer Ueberschwemmung des Landes führen, oder ob ihr

---

d'opéras, chaque ville d'importance moyenne possède sa vie musicale particulière. Les trois Opéras que Berlin compte à lui seul, remportent de grand succès et la cinquantaine de concerts qui ont lieu chaque semaine pendant la saison à Berlin, réunit des artistes du monde entier, de l'Amérique jusqu'au Japon, de la Scandinavie jusqu'à l'Italie. Le réseau, récemment complété des « musiciens municipaux » (städtischen Musikbeauftragten), prend soin de l'organisation locale de la vie musicale dans toutes les plus grandes villes. Cette impulsion puissante de la vie musicale allemande n'aurait cependant pas été possible sans l'organisation qui la dirige d'une main sûre. Cette organisation, c'est la « Chambre de musique allemande » (Reichs-Musikkammer), à laquelle appartiennent tous les musiciens, y compris les amateurs, et qui représente dans ses divers départements tous les genres musicaux. Cette « Chambre de Musique », sous la présidence du Directeur, Professor Dr. Peter Raabe, a la responsabilité culturelle de la musique officielle. Ne la comparons pas à une autorité judiciaire qui, par ses défenses et ses condamnations, tiendrait l'art en tutelle. Elle laisse à l'art libre carrière, mais elle veille sur la manière de dispenser la production artistique. Empruntons une comparaison populaire : « Il n'est pas indifférent que les eaux d'un large fleuve inondent une contrée ou que, pour être mal conduites, elles tarissent ; il faudra veiller au fleuve de telle sorte qu'il apporte sa

Inhalt infolge Mangel an Nachfuhr versiegt und vertrocknet. Angestellte Wächter werden den Strom derart führen müssen, dass sich an den Segnungen des Wassers möglichst viele Lebenswesen erfreuen können, und sie werden die Höhe der Fluten weise regulieren und das Flussbett dergestalt einfassen, dass die Schönheiten des Wassers umso eindringlicher zur Geltung kommen.

In unermüdlicher Arbeit nimmt sich die Reichsmusikkammer der Interessen der Musikerschaft in kultureller, wirtschaftlicher und juristischer Beziehung an. Mit ihren zahlreichen Richtlinien, organisatorischen Aktionen, Anweisungen und Verordnungen dient sie nicht dem Einzelnen, sondern der Gesamtheit des Standes. Sie sorgt für Verbesserungen der Arbeitsmöglichkeiten, für Arbeitsbeschaffungen, für sachgemässe musikalische Erziehung, für Aufklärung, für Reinhaltung des musikalischen Ethos. Sie überschaut von einer einzigen hohen Warte aus das gesamte musikkulturelle Leben, gründet hier neue, dringend benötigte städtische Orchester, ruft dort neue Musikschulen ins Leben, führt Musikfestlichkeiten durch wie die oben genannten « Tage der Musik » — kurzum, sie verkörpert in jeder Beziehung das künstlerische und kulturelle Gewissen der Nation, die immer wieder von neuem durch die Kammer die *Einheit von « Musik und Leben »* erfährt.

Deutschland hat sich mit seinen organisatorischen Einrichtungen den Rahmen geschaffen, in dem die bodenständige Kunst blühen und gedeihen kann. Das Feld ist bestellt, der Acker ist gedüngt und gepflegt, und die Ernte ist nahe. Wie diese Ernte beschaffen sein wird, ob sie

---

bénédiction et sa joie à tous, il faudra régler la hauteur des flots, surveiller le lit du fleuve de telle manière que l'on mette le mieux en valeur les bienfaits de l'eau ».

Avec une activité infatigable, la « Chambre de musique allemande » s'occupe des intérêts du monde musical au point de vue culturel, commercial et juridique. Avec ses nombreuses juridictions, ses mandats, ses ordonnances, la « Chambre de musique » sert non seulement l'individu mais encore la communauté musicale. Elle s'occupe d'améliorer les conditions de travail, de procurer des débouchés aux musiciens, elle veille à l'éducation musicale et à éclairer le peuple, à sauvegarder la pureté de l'éthos musical. Elle veille de très haut sur l'ensemble de la culture, fonde des orchestres municipaux nouveaux, crée des écoles de musique, organise des festivals comme les journées musicales auxquelles nous avons fait allusion ; en un mot, elle symbolise à tous points de vue la conscience artistique et culturelle de la nation. Grâce à la « Chambre de musique », le peuple prend conscience chaque jour à nouveau de « l'Unité de la Musique et de la Vie ».

L'Allemagne a organisé ses cadres de telle sorte qu'un art indigène y puisse fleurir et s'y épanouir. Le champ est labouré, on a rendu le sol fertile, la moisson est proche. Comment sera-t-elle, nous apportera-t-elle le génie que nous attendons? Cela dépend de Dieu. Chaque siècle ne produit pas son Mozart, son Beethoven ou

ihrem volkstümlichen Stil vergleichbar mit der deutschen Chorliedperiode des 15.-16. Jahrhunderts.

Es wäre ein besonderer Aufsatz notwendig, um die Vielzahl der lebenden deutschen Komponisten auch nur namentlich aufzuführen. Nennen uns das ersehnte Genie bringt, das steht bei Gott. Nicht jedes Jahrzehnt kann einen Mozart, einen Beethoven und Wagner erzeugen, und es wäre falsch, solche Ausnahmen zu einer Regel zu machen und zu glauben, dass das Genie sich pausenlos immer wieder aus sich selbst erneuere. Wohl aber ist Deutschland in der glücklichen Lage, eine grosse Zahl werdender schöpferischer Begabungen aufweisen zu können, die keinen Vergleich mit anderen Völkern zu scheuen haben. Es ist bezeichnend, dass sie sich vorwiegend völkischer Musizierformen bedienen auf dem Gebiet der *Volksoper* und der *Chorkomposition* namentlich religiöser Art. Dazu kommen neue Formen der « Gebrauchsmusik » für die Feierabend-Gestaltung, für völkische Feste und Kunstgebungen, wobei das Konzertpodium häufig mit der freien Natur, mit der Landschaft vertauscht wird. Ein achttägiges Musikfest in Berlin stellte kürzlich etwa dreissig junge Tonsetzer dieser Art heraus, und keiner von ihnen stand unterhalb der Durchschnittsgrenze. Die neue Musik des jungen Deutschlands ist ihrem Wesen nach das Gegenteil aller romantischen Sentimentalität. Sie ist äusserlich vielleicht kühl, weil sie ihr Gefühlserlebnis zu tief in die Seele verschliesst, sie ist herb, keusch und scheu, sie ist ungemein ernst und zurückhaltend, sie ist von heldischem Geist erfüllt, und in

---

son Wagner. Il serait faux de croire que les exceptions puissent devenir la règle et que le génie se renouvelle sans trêve. Cependant, l'Allemagne a l'heureuse fortune de pouvoir compter de nombreux talents créateurs qui valent bien qu'on les compare à ceux des autres peuples. Il est caractéristique que tous servent la musique populaire, dans le domaine de l'opéra et du choral religieux.

De nouvelles formes de musique (Gebrauchsmusik) apparaissent dans les soirées musicales, les fêtes, les manifestations où souvent le pupitre du chef d'orchestre apparaît dans un cadre naturel. A Berlin, un festival de huit jours présenta, il y peu de temps, environ 30 artistes de cette espèce, tous à la hauteur de leur tâche. La nouvelle musique de la jeune Allemagne est essentiellement opposée à la sensibilité romantique. Elle est d'un extérieur froid parce que son émotion est enfoncée trop profondément dans son cœur : elle est âpre, pure et chaste. Elle est exceptionnellement sérieuse et réservée, pleine d'un souffle héroïque et son style populaire rappelle le choral allemand des xve et xvie siècles. Il faudrait consacrer tout un article à la pléïade des compositeurs allemands contemporains. Notons parmi ceux de l'ancienne génération, après Rich. Strauss, le plus national des compositeurs allemands : Hans Pfitzner, autour duquel s'est fondée la Pfitzner-Gesellschaft sous la présidence d'honneur de Wilhelm Furtwaengler, Josef Haas, Max Trapp, E.N. v. Reznicek, Paul Graener, le Président des compositeurs professionnels de la Chambre

wir wenigstens von der älteren Generation neben Richard *Strauss* den nationalsten deutschen Komponisten Hans *Pfitzner*, um den sich eine soeben gegründete Pfitzner-Gesellschaft unter dem Ehrenvorsitz von Wilhelm Furtwängler schart, Joseph *Haas*, Max *Trapp*, E. N. v. *Reznicek* und Paul *Graener*, den Leiter der « Fachschaft Komponisten » in der Reichmusikkammer. Zu den hoffnungsvollsten Vertretern der Konzertrmusik zählen Joh. Nep. *David*, Edmund von *Borck*, Gottfried *Müller*, Karl *Höller*, Heinrich *Kaminski*, Hans *Brehme*, Cesar *Bresgen*, Heinz *Schubert*, Ernst *Pepping*, Kurt *Thomas*, Hugo *Distler*, Wolfgang *Fortner*, Wilhelm *Maler*, und viele andere. Die meistaufgeführten neueren Opern der Gegenwart sind « Die Zaubergeige » von Werner *Egk*, « Enoch Arden » von Ottmar *Gerster*, « Was ihr wollt » von Arthur *Kusterer* und « Schwarzer Peter » von Norbert *Schultze*.

Berücksichtigt man die jüngsten Fortschritte auf wissenschaftlichem und technischem Gebiet — die auf der Pariser Weltausstellung gezeigten neuartigen Werkstoffe, das « Plexiglas » zur Herstellung von gläsernen Instrumenten, die « Rundstatler-Notenschreibmaschine », die Errungenschaften der Elektrischen Musik vom « Trautonium » bis zur « Licht-Ton-Orgel » (Welte) und « Partiturophon » (Jörg Mager) — so erhält man in Verbindung mit dem allgemeinen künstlerischen Aufschwung einen ausreichenden Eindruck von der Regsamkeit des deutschen Geisteslebens, das auf völkischen Grundlagen zu neuen und fruchtbringenden Hoffnungen berechtigt.

Dr Fritz Stege

---

de Musique. Parmi les représentants les plus distingués de la musique de concert, citons Joh. Nep. David, Edmund von Borck, Gottfried Müller, Karl Höller, Heinrich Kaminsky, Hans Brehme, Cesar Bresgen, Heinz Schubert, Ernst Pepping, Kurt Thomas, Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Wilhelm Maler, et bien d'autres. Les nouveaux opéras les plus joués sont : « Le violon enchanté » de Werner Egk, « Enoch Arden » de Ottmar Gestner, « Comme il vous plaît » de Arthur Kusterer et « Schwartzer Peter » de Norbert Schultze.

Si l'on veut considérer les progrès récents dans le domaine scientifique et technique, on trouve les nouveaux matériaux montrés à l'exposition universelle de Paris, le « Plexiglas », qui sert à la fabrication d'instruments de verre, la machine à écrire musicale Rundstatler et les réalisations de musique électrique, depuis le « trautonium » jusqu'à l'orgue lumineux (Welte) et le « partiturophone » (Jörg Mager). L'on voit ainsi une production qui, lorsqu'on la relie à l'impulsion artistique générale, apporte une expression frappante de l'activité spirituelle de l'Allemagne qui sur les bases populaires, justifie tous les espoirs. F. S.

(*Traduction de la R.I.M.*)

ON AMERICAN MUSIC

BY IRVING SCHWERKÉ

THE story of American music cannot be told in a single volume, much less were it possible to treat adequately of the subject in the space of an article. That the musical history of America — vast continent partially discovered in 1492, re-discovered many times since, and not yet discovered — is unknown in Europe is not astonishing, and American music is a deeply grounded fact, irrespective of what Europe may deign to think, or not to think, of it.

In less than two hundred years, the « savage continent » has evolved a musical art of its own. In less than fifty, it has developed a musical-educational movement that is without parrallel in the entire history of art. Organized music now flourishes (1938) throughout the length and breadth of the land, and America is the proud possessor of over a hundred symphony orchestras, of which fully thirty are without rival; has over forty operatic organisations, of which at least two are second to none; has over seventy musical societies of national import and which touch upon every aspect of musical art; has numberless musical prizes, foundations, and endowment funds; over one hundred and forty public

---

TRADUCTION :

La Musique Américaine

PAR IRVING SCHWERKÉ

Un volume ne suffirait pas pour raconter l'histoire de la musique américaine : à plus forte raison nous est-il difficile d'en parler dans un article. Il n'est guère surprenant que l'histoire musicale de l'Amérique, — vaste continent découvert en partie en 1492, redécouvert plusieurs fois depuis, et encore imparfaitement découvert aujourd'hui — soit inconnue de l'Europe. La musique américaine, est un fait profond, quoique l'Europe daigne en penser.

En moins de deux cents ans, le « continent sauvage » créa son art musical propre. En moins de cinquante ans, il créa un mouvement d'éducation musicale qui reste sans parallèle dans toute l'histoire des arts. Une organisation musicale s'épanouit aujourd'hui (1938) dans tout le pays, l'Amérique possède plus de 100 orchestres symphoniques et plus de 30 sont sans rivaux, elle possède plus de 70 sociétés de musique d'importance nationale, et dont l'activité touche à tous les ressorts, elle a nombre de prix, de fondations, de dotations, plus de 140 bibliothè-

libraries which contain large, even vast, collections of scores, books on music, gramophone records, etc., and radio organizations which are the talk of the world, — not to overlook three hundred and forty conservatories of music, and over six thousand student orchestras in public schools.

***

The arts were brought to America by the Huguenots, who transplanted to the virgin continent the refinements of the highest civilization of highest civilization of the time. Many of those refinements have disappeared, but the arts have taken root among us and prospered. The first European music which the American Indians heard and learned, was from the singing of the Huguenots. They not only learned the Huguenots' hymns, but kept them fresh in memory, and years later when Europeans cruised along the Carolina coast, great must have been their amazement to be greeted by bands of Indians chanting psalms of Clément Marot and Théodore de Bèze! The French attached only political and commercial importance to their colonising expeditions, but we of to-day recognize that they were also pregnant with artistic meaning, for the French not only founded new colonies, but a new culture as well. Wherever there were French explorers, there were painters, naturalists, and topographers, and wherever there were Frenchmen,

---

ques qui contiennent de grandes collections de partitions, de livres, de disques, etc.... et des instituts radiophoniques fameux de par le monde, sans oublier 340 conservatoires et plus de 6000 orchestres formés par les élèves des écoles.

***

Ce furent les Huguenots qui apportèrent les arts à l'Amérique et transplantèrent dans un continent vierge les raffinements de la civilisation la plus haute de leur temps. Beaucoup de ces raffinements disparurent, mais les arts prirent racine parmi nous et fleurirent. La première musique européenne qu'entendirent et apprirent les Indiens d'Amérique fut celle que chantaient les Huguenots. Les Indiens firent plus qu'apprendre leurs hymnes, ils les conservèrent intacts dans leur mémoire. Bien des années plus tard lorsque les Européens croisèrent le long de la côte des Carolines, grand dut être leur étonnement d'être accueillis par des groupes d'Indiens chantant les psaumes de Clément Marot et de Théodore de Bèze. Les Français n'attachaient qu'une importance politique et commerciale à leurs expéditions colonisatrices, mais nous savons aujourd'hui leur importance artistique, car ils fondèrent non seulement des colonies mais aussi une nouvelle culture. Partout où il y eut des explorateurs français, il y eut des peintres, des naturalistes, des carto-

there was inevitably an attitude favorable to the arts and their development.

***

People are inclined to take it for granted that musical life in Colonial America was primitive. Nothing could be wider of the truth. It was provincial, but never primitive, and the Colonies entertained the same aristocratic conception of music that obtained in Europe, and submitted it to the same aristocratic ideals.

The early history of music in America as a social function, or embellishment, centres in Charleston, South Carolina, while the beginnings of American composition are to be found in the psalm-singing of New England, from whence sprung not only a school of psalmodists of singular curiousness and vitality, but the first American school of secular composers : Francis Hopkinson, the first American composer (1737-1791), Rev. James Lyon (1735-1794), Benjamin Carr (1769-1831), Oliver Holden (1763-1844), James Hewitt (1771-1827), Samuel Holyoke (1771-1816), and Alexander Reinagle (1756-1809), to name only a few of its more conspicuous representatives.

« From the crude form of a barbarously sung simple psalmody there rose a musical culture in the United States which now excites the admiration of the art-lover, and at the same time justifies the expectation and

---

graphes, et partout où il y eut des Français, on trouva inévitablement une attitude favorable aux arts et à leur développement.

***

On est porté à croire que la vie musicale dans l'Amérique coloniale était primitive. Rien n'est plus faux. Cette vie fut provinciale, jamais primitive, et les colonies nourrirent la même conception aristocratique de la musique que celle de l'Europe, ils la soumirent aux mêmes idéals.

En Amérique, les débuts de l'histoire de la musique en tant que fonction sociale ou art d'agrément, se concentre à Charleston, en Caroline du Sud, tandis que les débuts de la Composition musicale doivent être cherchés dans les hymnes chantés en Nouvelle Angleterre, où grandit non seulement une école de psalmodistes d'un intérêt et d'une vitalité singulière, mais la première école de compositeurs laïques : Francis Hopkinson, le premier compositeur américain (1737-1791), le Révérend James Lyon (1735-1794), Benjamin Carr (1769-1831), Oliver Holden (1763-1844) James Hewitt (1771-1827), Samuel Holyoke (1771-1816) et Alexandre Reinagle (1756-1809) pour ne citer que quelques noms particulièrement représentatifs.

« De la forme rudimentaire d'une psalmodie naïve chantée de façon barbare, s'éleva une culture musicale qui excite maintenant l'admiration du mélomane et qui justifie en même temps l'attente et l'espoir de voir naître dans l'avenir

hope of a realization at some future epoch of an American school of music, » wrote Dr. Ritter in his *Music in America.* That the school which the good Doctor prophesied, is taking definite shape, there can be no doubt, and if, as John Tasker Howard opines, in his *Our American Music*, « an American composer is one who by birth, or choice of permanent residence, becomes identified with American life and institutions before his talents have had their greatest outlet, and through his associations and sympathies makes a genuine contribution to America's cultural development, » — then America is not only blessed with an extraordinary number of composers, but has many of whom she ought to be unreservedly proud.

The time is past when American music can be dismissed with the complacent surmisals that it has no past, that it is a by-product of the modern dance, that it is Negro, or jazz, in origin, or that it is composed by aliens. From 1620 to 1700, American musical composition was the fruit of the religious aspirations of the New England settlers. From 1700 to 1800, it came under the influence of France and England ; in the nineteenth century, under that of Germany. In 1938, all efforts of Moscow, Africa, and Palestine notwith-standing, it is learning to stand on its own feet as a distinctly American entity. (1)

(*à continuer*) IRVING SCHWERKÉ.

---

une école musicale américaine » écrivait le Dr Ritter dans son ouvrage *Music in America.* Il n'y a pas de doute que l'école annoncée par le bon docteur prend définitivement forme et si, comme le déclare John Tasker Howard dans *Our American Music*, « un compositeur américain est un musicien, qui par naissance ou choix d'une résidence permanente, s'identifie avec la vie et les institutions américaines avant que son talent n'ait eu son plein épanouissement, un musicien qui par ses contacts et ses sympathies apporte une véritable contribution au développement, culturel de l'Amérique, » alors l'Amérique est non seulement la terre bénie d'un nombre extraordinaire de compositeurs, mais elle en possède beaucoup dont elle devrait être fière.

Le temps n'est plus où la musique américaine peut être écartée sous le fallacieux prétexte qu'elle n'a pas de passé, qu'elle est un sous-produit de la musique de danse moderne, qu'elle est d'origine nègre ou qu'elle procéde du jazz, ou qu'elle est écrite par des étrangers. De 1620 à 1700, la musique américaine fut le fruit des aspirations religieuses des colons de la Nouvelle Angleterre. De 1700 à 1800, elle passa sous l'influence de la France et de l'Angleterre, au XIXe siècle sous l'influence de l'Allemagne. En 1938, malgré tous les efforts de Moscou, de l'Afrique et de la Palestine, elle trouve son propre équilibre, elle devient une entité vraiment américaine.

(1) L'arrivé tardive de cet article sur la musique américaine nous contraint bien à regret à n'en donner qu'une partie dans le fascicule. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs américains.

MAURICE RAVEL

PAR JOSÉ BRUYR

LE 28 décembre dernier, à l'heure où une maussade aube d'hiver se collait aux vitres, Maurice Ravel rendait le dernier soupir dans une clinique d'Auteuil. (En fermant les yeux je revois un fulgurant couchant de vacances incendiant les vitres de sa vieille maison natale de Ciboure, devant l'eau calme de la baie.)

Sur sa couchette d'Auteuil, il était en habit noir et en cravate blanche : la fête finie, il avait voulu se retirer avec cette correction de gentleman dont il avait fait la règle de sa vie : le choix d'une cravate ou d'un gilet avait longtemps figuré au rang de ses préoccupations. (Je rêve, en cette maison de Ciboure, de ses premiers sommeils : un vieille nounou basque les enveloppe de berceuses à rythme d'habanera.)

Il n'est qu'un seul moyen d'avoir raison : être mort. Les concerts Ravel firent fortune. Un Hommage à Ravel rendu gratuitement par le Triton remplit la Salle Gaveau de mélomanes excités qui, la veille encore, en étaient peut-être au seul *Boléro*. Un quotidien emporté par la vague de ravelisme demanda le Panthéon pour Ravel, où ne sont ni Berlioz, ni Debussy. (Et j'en reviens, par le souvenir, à l'époque où Willy jugeait Ravel « un débutant médiocrement doué », et où un jury qui prétendait ne pas passer pour imbécile refusait le Prix de Rome à celui qui devait plus tard refuser la Légion d'Honneur).

Ravel est donc désormais connu.

Voilà qui est bientôt dit. Sans doute a-t-il eu, en plus de cent articles, l'œuvre d'un exégète digne de lui en Roland Manuel dont la compréhension est faite d'autant d'amour que d'intelligence. Mais a-t-il tout dit? Comme si on pouvait tout dire ! Et comme si ce n'était folie de vouloir faire tenir la vérité ondoyante et diverse en quelques formules, même si elles ont la plus éblouissante fortune : « Ravel, le plus parfait des horlogers suisses » (le père de Ravel était de Versoix, proche Genève), « Ravel, Ariel et Vaucanson. » Et cependant, combien j'aime à l'évoquer moi-même tel que je le vis pendant cette longue après-midi qu'il m'accorda naguère, penché vers ces vitrines où de petits jouets mécaniques me faisaient l'honneur de leurs plus étonnantes culbutes ! Il y avait même là — je le revois encore — un petit « pelotari » qui semblait fait à son image, un petit pelotari sec, précis,

rablé, élastique. Sur le fronton du papier à portée, nul ne plaqua plus infailliblement que Ravel la balle noire des notes.

Image qui ne vaut pas plus qu'une autre, mais à laquelle le basque qu'il était resté et qui savait si bien cacher son jeu et sa figure aurait peut-être donné un de ses indulgents sourires en coin. Une image a toujours quelque chose d'un paradoxe et les paradoxes, Ravel les attire, il les coordonne, il les harmonise. Mieux : il est lui-même un paradoxe à la troisième puissance :

1. Français, français incomparablement, Ravel est aussi bien espagnol (un écureuil français, dit Colette ; un grillon d'Espagne, réplique Suarès). Comptez plutôt les œuvres où passe un écho d'Ibérie, depuis la *Habanera*, qui est à peu près la première, jusqu'à la dernière qui s'appelle *Don Quichotte à Dulcinée*, en passant par la *Rhapsodie Espagnole.* On n'a pas perdu la mémoire du tapage que fit cette œuvre, et du mot de Florent Schmitt, Don Quichotte déjà, qui, lors de la première, s'enrouait à crier : « Encore une fois, pour ceux d'en bas qui n'ont pas compris ! ».

2. Musicien de l'actualité, Ravel est peut-être le moins « actuel » des musiciens. Il est inactuel par sa préciosité, son raffinement, son sensualisme, son goût. Son œuvre, au dessus du bien et du mal, s'épanouit en une atmosphère quintessenciée de tour d'ivoire. Il y eut d'ailleurs des debussystes. Citez-moi donc un ravelien.

3. Ravel est un des compositeurs les plus personnels qui furent jamais ; mais aucun peut être ne subit autant d'influences ou d'affinités. Il n'est presque pas de page qui ne fasse surgir, pour qui sait lire entre les portées ou les notes, le souvenir d'un autre musicien : c'est Schubert dans les *Valses nobles et sentimentales*, c'est Satie dans les *Histoires naturelles*, c'est Schoenberg dans les *Poèmes de Mallarmé*, c'est Couperin dans le *Tombeau*, c'est Rimsky-Balakireff dans *Daphnis*, c'est même Fauré dans le *Jardin féérique.* Mais deux maîtres surtout eurent sur lui une plus visible influence encore : Chabrier et Saint Saëns.

Chabrier, a-t-on dit, règne sur ses œuvres de début (*La Pavane pour une Infante défunte*) ; Saint Saëns sur ses œuvres dernières (le *Concerto pour piano*). Mais à la vérité, je vois cette double influence coexister en lui de tout temps : le *Boléro* est encore une façon d'España sans musique (dix-sept minutes d'orchestre sans musique, disait-il lui-même ; et on ajoutait : « avec accompagnement de métronome »), tandis que le *Menuet antique* offre déjà, au détour de telle phrase, quelque inflexion qui rappelle le maître de *Samson et Dalila.* Une seule fois, il semble avoir fait figure de précurseur. La *Habanera* des *Sites auriculaires*, c'est en puissance pianistique, *La Soirée dans Grenade* de Debussy. Le sens moderne du piano est enclos en ces pages, et mieux encore en ces *Jeux d'eau*, en ces Jeux derrière lesquels on croit voir la figure de Franz Liszt.

Mais son maître n'était-il point le Divin Mozart dont l'œuvre, comme la sienne, s'illumine de cette lueur de féerie qui est l'essence profonde de la musique ? D'une

longue conversation qu'il m'accorda dans ses derniers mois lucides, je veux rapporter une boutade : « Quel dommage, n'est-ce pas ? me dit-il. La musique allait si bien avant le Grand Sourd. »

Il semble bien cependant qu'on ne puisse pousser plus loin la technique de la virtuosité. Même remarque pour *Gaspard de la Nuit.* Comme d'autres musiciens de génie — Strawinsky ou Schoenberg — , Ravel semble épuiser à chaque œuvre nouvelle, et dans les limites qu'il se fixe, les possibilités techniques ou spirituelles. S'il épuise dans *Jeux d'eau* les ressources de la virtuosité, il épuise celles de l'harmonie elliptique dans les *Valses nobles et sentimentales*, celle de la couleur orchestrale et de la division des timbres dans *Daphnis* voire celle de la pédale-rythme, si j'ose dire, dans le *Boléro.* Mais jamais il ne dépasse la limite qu'un goût infaillible lui assigne.

Y a-t-il *une* mesure en trop dans Ravel ? Je n'en connais, en trop, qu'une vingtaine, dans la *Valse.* Mais c'est là une opinion personnelle. Et Ravel, s'il avait pu la lire, aurait pu en appeler à ce cher Jules Renard avec lequel il ne manquait pas de ressemblance : « Une opinion personnelle est ainsi nommée parce qu'il vaut mieux la garder pour soi. » Du moins n'ai-je aucune raison de tenir pour moi cette anecdote-ci : Roland Manuel déjà cité vit Ravel orchestrer les *Tableaux d'une Exposition.* Il n'était pas, me dit-il, sans lever parfois la tête. — A quel instrument confier ce bout de phrase ?— De toute évidence, à la flûte. — Bien. Je le donne au trombone. » Or Ravel gagne à tous coups à ce jeu-là. Car il n'y a pas que le *Boléro* à être une gageure, ni ces *Tableaux d'une Exposition.* Il y a tout le reste.

Dans cette œuvre si infiniment diverse, et cependant si une puisque si parfaitement ravelienne toujours, j'isole *L'Enfant et les Sortilèges.* D'abord, parce que c'est cette œuvre-là qu'il préférait, paraît-il. Ensuite parce que son titre seul me paraît déjà un programme, son programme à lui qui se tint toujours à égale distance de la divination éblouie de la sensibilité et du jeu gratuit de l'intelligence. Mais ce n'est pas tout. Il est infiniment difficile de situer dans le temps une œuvre de Ravel. Avant que de porter une date (celle de sa parution), l'œuvre la plus brève, il l'avait si longtemps portée en lui ! (autre boutade qui me vient de Maurice Jaubert : « Le premier mouvement de mon *Concerto* est écrit ; il sera en sol ; il aura 127 mesures. ») Il me parait donc que c'est aux environs de cet *Enfant et les Sortilèges* (1924) — le *Trio avec piano* n'en est pas si loin — que se marquerait, s'il en est une, la seconde manière de Ravel. Son œuvre jusqu'alors avait toujours réalisé quelque peu le « fin du fin » : cette expression un peu familière marque mieux que toute autre ma pensée. Et ses œuvres d'avant guerre, ne serait-ce même que par leur seul titre, *Sites auriculaires* ou *Pavane pour une Infante défunte*, n'avaient même pas toujours échappé à la mode ou au snobisme « fin de siècle ». A partir du *Trio* (tenons-nous en à lui) devait, dans ses bons moments, se faire jour une veine plus libre. Elle devait se charger d'un message plus direct, plus humain. Et pour

tout dire d'un mot qui le faisait toujours hésiter : elles marquaient un plus fort battement de cœur. Écris avec ton sang, tu verras que ton sang est esprit, disait Nietzsche. Esprit, chaleur aussi. Chaleur sainte, c'est à dire lyrisme.

C'est en tout cas cette chaleur-là qui devait marquer la seule œuvre qui chez lui ait la fièvre et qui constitue, en quelque façon, son testament spirituel : le *Concerto pour la main gauche seule.* Mais ce *Concerto*, sur lequel passe par instant comme une sombre flamme avivée d'un souffle presque désespéré — et nous savons, hélas ! pourquoi— ce *Concerto* aurait peut-être marqué la borne d'une troisième époque, celle où tout créateur, après avoir imité et après avoir été lui-même, se dépasse...

— Vous aimez mon *Concerto* ? dit-il un jour à un ami. Vous aimerez davantage ma *Jeanne d'Arc.*

Car en même temps que certain ballet inspiré des Mille et une Nuits qu'il écrivait pour Ida Rubinstein, il nourrissait le dessein d'une *Jeanne d'Arc* — dernier paradoxe — où il aurait reconcilié, en rénovant leur genre, le théâtre et l'oratorio.

Il m'en parla.....

***

« Où que soit votre mort, votre vie y est toute ».

Toute l'œuvre de Ravel tient peut-être en ces fécondes contradictions. Elle est intelligence et sentiment. Elle est esprit et poésie. Et si ces quelques modestes propos en éclairent quelque chose, ce n'est que dans la mesure des « contradictions » qu'ils contiennent.

Poésie. Le jeu des centenaires amena un jour Ravel à collaborer avec celui qui fut le premier « prince des poètes » de France : j'ai cité Ronsard. L'œuvre n'est pas parmi les plus connues. Cependant, en hésitant devant ces dernières lignes, j'écoute, penché sur la noire giration d'un disque, les blanches harmonies enveloppant d'un halo une voix désincarnée et qui chante :

« *Passant, ne trouble point mon repos. Je dors.* »

« Je dors », comme il dort lui-même désormais, l'Enchanteur, dans ce triste cimetière banlieusard de Levallois.

Et le reste est silence.

Silence et musique.

José Bruyr

A LA MEMOIRE D'ALBERT HUYBRECHTS

PAR JEAN ABSIL

DEPUIS deux ans, un fatal destin met en deuil la musique des pays latins. Après la mort de Pierre Octave Ferroud, de Louis Vierne, de Paul Dukas, de Gabriel Pierné, d'Albert Roussel et de Maurice Ravel en France; après celle d'Auguste De Boeck en Belgique, voici que notre pays vient de perdre un de ses plus significatifs compositeurs : Albert Huybrechts.

Son art profond et subtil autant que sa facture très personnelle, lui avaient permis d'être apprécié à l'étranger plus encore que dans son propre pays.

Albert Huybrechts était né à Dinant en 1899.*Très jeune, il s'inscrit dans la classe de hautbois du Conservatoire de Bruxelles, confiée à M. Piérard.*

Mais la composition le tentait. Il passa successivement par la classe d'harmonie dirigée par M. Lunssens, par celle de contrepoint de feu Léon Marchand, et se distingua entre tous dans la classe de fugue alors confiée à M. Joseph Jongen.

Dès 1923, *il écrit trois oeuvres : deux poèmes d'Émile Verhaeren pour chant et piano, un poème féérique pour orchestre et « David », poème biblique pour orchestre également.*

L'attention du monde musical se porta sur lui lorsque, âgé de 27 ans, il remporta successivement le Prix « Elisabeth Coolidge » *à Washington avec sa* Sonate pour violon et piano, *et le Prix* « Ojai Valley » *en Californie avec son Premier* « Quatuor à cordes ». *Ce double succès lui valut immédiatement la considération des musiciens d'outre Atlantique. Aussi la grande revue américaine « Musical America » de New-York le désigna-t-elle peu après comme son correspondant pour la Belgique.*

Les deux œuvres primées, quoique placées sous le signe de ses auteurs préférés : Franck, Fauré et Debussy, présentaient déjà une facture assez personnelle.

Le travail pour lui consistera dès lors à se dégager des grands Modèles, à se forger un vocabulaire répondant à sa nature intime.

La vraie grandeur ne consistait pas pour lui dans un débordement tapageur de sentiments tumultueux et confus, mais plus simplement dans les poignantes confidences des cordes en sourdine, ou dans la voix déchirante d'une trompette baillonnée.

Dès 1926, *il produit des oeuvres de tout premier plan : son* Second Quatuor à Cordes *que le Festival de Musique contemporaine tenu à Liège en* 1930 *applaudit, et que le « Quatuor Gertler » et le « Quatuor Lejeune » de Liège présentèrent dans les différentes villes d'Europe.*

Puis une « Pastorale pour flûte et alto ». *Voici encore en* 1930 *le* « Chant d'angoisse » *pour grand orchestre d'après Léon Bloy, dont la première exécution est toujours attendue. La même année, il écrit également un* Choral *pour orgue, œuvre très profonde que l'éminent organiste Charles Hens présenta au public avec un succès marqué.*

Voici enfin un « Divertissement pour cuivres » *exécuté par l'I.N.R. quelques jours avant la mort de l'auteur ; puis un* « Concertino pour violoncelle et orchestre » *que M. Dambois, Professeur au Conservatoire, joua brillamment à l'Exposition de Bruxelles.*

L'année 1933 *voit naître une oeuvre d'un genre différent : la musique de scène pour l'Agamemnon d'Eschyle avec* soli et chœurs, *dont on se souvient de la première exécution, à Bruxelles.*

En 1934, *Huybrechts écrit encore une* « Pastourelle pour viole de gambe et piano » *ainsi que sa* « Sonatine pour flûte et alto », *une oeuvre maîtresse celle-là, qui permet de le classer parmi les plus grands compositeurs contemporains de musique de chambre.*

Mais la production se ralentit... Il lutte pour recouvrer une santé qu'il sent s'effondrer peu à peu.

Pourtant, en 1935, *il écrit encore un très remarquable* « Trio à Cordes », *que le Trio à cordes de Bruxelles exécuta en Hollande lors de sa tournée l'année suivante. Enfin en* 1936, *Huybrechts écrit sa toute dernière oeuvre* : *un* « Quintette pour Instruments à vent » *avec lequel le Quintette de Bruxelles conquit bien des suffrages en Belgique et à l'étranger.*

Mais la maladie continue son oeuvre, et s'acharne à sa perte. Ses facultés créatrices toutefois sont loin d'être éteintes...

En Septembre 1937, *il est nommé Chargé de Cours d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, fonction qu'il assume jusqu'au début de février* 1938. *Dès lors la maladie s'aggrave, et il meurt le lundi* 21 *février.*

Dans l'intervalle des compositions instrumentales citées précédemment, s'étaient placées de nombreuses Mélodies *sur des Poèmes de Francis Jammes, d'Edgard Poë et d'autres encore. La plupart d'entre elles, tels les* « Horoscopes », *sont déjà très connues. Elles parlent une langue très personnelle, elles affirment le mépris de l'effet autant que la recherche de la profondeur ; elles décèlent une nature délicate, fine, et par surcroît d'une extrême sensibilité.*

Oh ! cette sensibilité qu'il cachait pudiquement sous un abord quelque peu rigide, comme on la voit sourdre à travers toute son œuvre ! Comme elle le fit souffrir, lui que sa fierté d'artiste tint continuellement à l'écart des côteries !

Son art, forgé dans l'ombre et l'intimité, ne sera sans doute jamais goûté de la grande foule ; il semble plutôt destiné à une élite intelligente et cultivée, car l'être sensible et raffiné qu'il fut s'est enclos dans sa musique.

On s'est souvent trompé sur les tenants et les aboutissants de son esthétique. Certes, Albert Huybrechts suivait de très près l'évolution musicale ; aucun auteur contemporain ne lui était étranger, et il s'était assimilé la plupart des innovations qui ont subjugué l'Europe musicale depuis le début de ce XXe siècle. Cet aspect de son oeuvre a pu parfois donner le change, et le faire apparaître comme un révolutionnaire. Or, ceci est absoluement inexact.

Huybrechts était un amoureux de la forme parfaite, de la construction solide et par dessus tout, de la pureté du style. C'est en vain que l'on chercherait chez lui quelque mièvrerie dans l'écriture, défaut si fréquent à notre époque.

Il admirait Bartòk et Strawinsky, mais il vénérait aussi Schumann, Fauré et Debussy. Et l'une de ses dernières volontés fut de demander que l'on jouât le Choral en si mineur de César Franck à ses funérailles.

Et lorsqu'il y a trois ans environ, je fondai le groupement de compositeurs belges appelé « La Sirène », il fut un des premiers à répondre à l'appel. Jusqu'aux derniers moments de son existence, il y travailla ou s'y intéressa vivement, étant foncièrement persuadé de la nécessité de l'extériorisation de la musique belge à l'étranger.

Albert Huybrechts a disparu, mais son oeuvre sensible et forte nous reste. Sans doute nous révèlera-t-on bientôt ce Mouvement Symphonique : « Chant d'angoisse », qu'il considérait lui-même comme la meilleure de ses oeuvres, et qu'il ne lui a jamais été donné d'entendre....

Après la méconnaissance, viendra l'admiration. Alors l'opinion générale le classera-t-elle, un peu tard hélas, parmi les plus grands musiciens de la Belgique, parmi ceux dont l'oeuvre est destinée à l'immortalité.

JEAN ABSIL.

LA PURETÉ DU STYLE ET L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE DU MOYEN AGE

PAR CHARLES VAN DEN BORREN

MUSIQUE vivante ! S'il est une expression qui s'applique à la musique du moyen âge, c'est bien celle-là. A aucune époque, en effet, la musique n'a été mêlée à la vie comme alors. Si, dans la suite, et de nos jours encore, l'art des sons apparaît souvent comme un pur délassement, un divertissement, un ornement agréable de l'existence, en quelque sorte extérieur à celle-ci, elle s'offre, par contre, aux temps médiévaux, comme l'émanation directe d'une vie sociale et religieuse qui tend éperdûment vers son idéal. Il n'est que de songer à tout ce qu'ont produit de transcendant, à cette époque, la littérature et les arts plastiques, pour se rendre compte de la somme de beauté qui s'est accumulée, du XIe au XVe siècle, par le seul effet de cette poussée collective. Mais la vie de ces siècles lointains n'est pas la nôtre. Encore qu'infiniment variée, elle ne présente point cette complication sans bornes dont nous souffrons aujourd'hui et qui a pour conséquence d'éparpiller nos efforts et de diviser à l'extrême notre attention. De là, cette ordonnance synthétique grâce à quoi l'ère romane et l'ère gothique nous offrent le spectacle de la plus incomparable pureté de style.

Notre époque, que caractérise, entre autres, le désir toujours croissant de rechercher la vérité sur les événements du passé, aura eu au moins le mérite de rendre pleine justice à ce que le moyen âge nous a légué de plus sublime dans le domaine des arts. A la lueur des conditions religieuses, sociales et intellectuelles de ce temps, elle s'est effectivement évertuée à comprendre et à faire comprendre le prestige des cathédrales et de tout le mouvement esthétique dont elles ont été le centre rayonnant.

Cependant, la musique est restée, jusqu'à ces vingt ou trente dernières années, plus ou moins à l'écart de son champ d'investigation. Elle est, en effet, la chose fluide qui glisse entre les doigts, lorsqu'on tente de la saisir, tandis que les chefs-d'œuvre de pierre, de verre, de bois, de métal

ou de pâte colorée s'offrent sans obstacle aux yeux de ceux qui savent voir, provoquants de beauté et d'intensité expressive, dans leur splendeur à peine altérée.

Par contre, la musique, ce ne sont qu'humbles notes étalées sur parchemin ou papier, dans une écriture dont tous les mystères n'ont pas encore été éclaircis jusqu'ores. Que tirer de ces signes inanimés? Comment faire que, sortant de leur long sommeil, ils révèlent aux générations d'aujourd'hui la vie mélodique et rythmique qui gît en eux? Voilà ce dont se sont préoccupés, avec un zèle redoublé, depuis le début de ce siècle, des savants de haute lignée, dont les efforts n'ont pas tardé a être couronnés de succès.

Je laisserai de côté le chant grégorien, peut-être la gloire la plus pure du moyen âge musical. Je le laisserai de côté, parce qu'il occupe une position spéciale en tant que musique liturgique, c'est à dire étroitement attachée au culte. Il a, par ailleurs, ceci de particulier que, n'ayant jamais cessé d'être en usage dans l'église catholique, il a passé, à travers les siècles, par des avatars qui en ont complètement altéré le sens jusqu'au moment, encore très proche de nous, où il a été officiellement réintégré dans sa pureté primitive, sur la base de patientes recherches accomplies par des spécialistes qualifiés (1). Sans doute les grégorianistes sont-ils loin d'être d'accord sur diverses questions touchant l'interprétation rythmique de la cantilène liturgique. Tout bien considéré, ces discussions n'ont qu'une importance secondaire au regard du fait primordial que, remontant victorieusement le courant de la routine déformante et desséchante des siècles, les investigations susdites ont unanimement abouti à retrouver ce que j'appellerai la règle de vie. Que cette vie se soit manifestée de façon diverse à l'époque même où elle était la plus intense, c'est ce que l'on ne saurait contester un seul instant. Aussi, sous prétexte d'authenticité, ne tombons point dans l'esprit de système et n'oublions pas que la vie d'une seule et même chose est multiple : d'où l'évidente possibilité de concilier, dans la pratique, des thèses que leur rigueur peut faire apparaître, à première vue, comme inconciliables.

Si, délaissant ce territoire sacré, l'on aborde celui de la polyphonie antérieure au deuxième tiers du XIIIe siècle et de la monodie profane ou religieuse non liturgique du XIIe au XIVe siècle, celle-ci principalement représentée par les mélodies des Troubadours provençaux, des Trouvères et

(1) Si l'on veut se faire une idée à la fois rapide et exacte de cette curieuse évolution, on consultera avec fruit l'excellent petit ouvrage de M. Karl Gustav Fellerer : *Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte* (Éd. Pustet, Ratisbonne, 1936).

des *Minnesaenger,* — on constatera que l'effort des exégètes a peu à peu réussi à écarter, dans ce domaine, les interprétations rythmiques plus ou moins arbitraires qui résultaient de l'impossibilité de trouver, en dehors de certaines normes insoupçonnées alors, un criterium valable pour la lecture des notes sans valeur relative déterminée au moyen desquelles ces pièces musicales sont rédigées. Grâce aux travaux des Friedrich Ludwig, des Jean Beck et des Pierre Aubry, il a été prouvé que les lecteurs de cette notation se référaient à des formules, dites « modes rythmiques », qu'ils appliquaient aux mélodies ainsi notées, selon des règles variables selon les cas (1). Ces règles ayant été retrouvées, les applications que l'on en a faites de nos jours se sont démontrées parfaitement efficaces pour obtenir des certitudes, là où régnaient, avant cela, l'indécision et l'arbitraire. Il est bientôt apparu, à l'expérience, qu'une soumission trop étroite à ces prescriptions théoriques faisait pâtir la musique de ce temps, au moins dans certains cas, d'un manque de souplesse qui contredisait à sa nature intime. Des atténuations s'imposent donc qui, tout en laissant subsister le principe, tendent à neutraliser ce qu'il peut avoir de trop rigide, au bénéfice de la beauté et de la vie. L'esprit par dessus la lettre, voilà ce qu'il ne faut jamais perdre de vue. Figée dans une formule limitée, la règle a presque toujours quelque chose d'étriqué qui s'oppose à l'expansion vitale, au développement naturel : de là la nécessité de l'interpréter largement, sans forfaire pour cela au respect légitime qu'on lui doit.

A partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, l'interprétation rythmique de la musique du moyen âge n'offre plus guère de difficultés insurmontables, la notation mensurale résolvant avec toute la précision désirable, le problème de la durée respective des notes dont se compose une mélodie(2). Des difficultés se sont pourtant élevées sur le terrain des petites valeurs. A l'époque où Johannes Wolf faisait paraître sa *Geschichte der Mensural-Notation* (1904) et Pierre Aubry ses *Cent Motets du XIIIe siècle* (1908), on croyait encore fermement à l'omnipotence absolue du rythme ternaire et, par conséquent, à la nécessité de son application intégrale aux petites valeurs : de quoi résultaient, dans les transcriptions en notation moderne,

(1) Il est à noter que les chants des *Minnesaenger,* essentiellement commandés par l'accent tonique, ne tombent point sous l'application des modes rythmiques, tout au moins en thèse générale.

(2) Il est à remarquer que les premières applications de la notation mensurale ne sont autre chose, en fait, que la consécration des modes rythmiques latents dans le système antérieur.

des formations rythmiques qui bravaient le naturel au point de friser le grotesque. Aussi est-on peu à peu revenu de ce préjugé, pour le plus grand profit du répertoire du XIIIe siècle, auquel le binaire intervenant comme élément subordonné, dans une armature générale ternaire, restitue désormais cette allure franche et nette que l'application outrancière d'un principe discutable lui avait fait perdre.

Un élément capital dont il sied de tenir compte, lorsqu'on interprète la musique des derniers siècles du moyen âge, consiste dans le ralentissement progressif du mouvement, à mesure que des valeurs de plus en plus petites viennent s'insinuer dans le répertoire musical. Le XIIIe siècle ne connaissait que trois formes de notes d'usage absolument courant : la longue, la brève et la semibrève. La longue était l'unité de mesure, la brève l'unité de temps. Or, la multiplication des petites valeurs et des signes successivement inventés pour les représenter a eu pour conséquence, vers la fin du XVIe siècle, de transférer ces fonctions respectives à la semibrève et à la minime, équivalents formels de notre ronde et de notre blanche actuelles. Si l'on se met en tête que la longue, unité de mesure, au temps de Saint Louis, vaut, en fait, neuf de nos rondes actuelles (1), on se rendra aisément compte du caractère trompeur de cette notation, lorsqu'on se place au point de vue de nos habitudes d'aujourd'hui. En réalité, le ralentissement progressif du tempo qui s'observe, du XIIIe siècle aux confins des XVIe et XVIIe, nous contraint à imprimer un mouvement relativement rapide aux motets et aux rondeaux du XIIIe, si bien qu'il s'impose de représenter leurs *longae* par des blanches et leurs *breves* par des noires, avec l'indication d'un mouvement *allegro moderato* ou *allegretto* (2). C'est pour avoir ignoré ou méconnu la nécessité de cette diminution des valeurs que l'on s'est mépris pendant longtemps sur le caractère et la signification de cet art. Non seulement la lenteur avec laquelle on croyait devoir interpréter la musique de cette époque allait à l'encontre de sa vivacité mélodique et rythmique naturelle, mais encore elle mettait en relief, avec une insistance provocante, les dissonances parfois très âpres dont elle abonde : dissonances qui glissent, inaperçues, quand on fait chanter ou jouer les diverses voix de la polyphonie dans le mouvement voulu.

Cette question du mouvement ne se pose pas seulement pour le XIIIe

(1) Six, dans le cas d'*imperfection*.

(2) Comme l'expression « ralentissement progressif du mouvement » pourrait prêter à équivoque, il est bon de se mettre en tête qu'elle a un sens purement scripturaire. En fait, le mouvement ne se modifie pas, mais les figures de notes dont on l'induit changent, avec le temps, suivant le processus indiqué ci-dessus.

siècle. Le XIVe, le XVe et le XVIe ont également à l'envisager et l'on conçoit sans peine que, là encore, il conviendra de tenir compte de ce ralentissement progressif du tempo, auquel il est fait allusion plus haut. L'application nécessitera beaucoup de tact et de circonspection, en l'absence de toute indication d'ordre agogique dans les documents originaux. Il siéra derechef de ne pas prendre trop à la lettre les prescriptions de la théorie, dans ce domaine. C'est une chose bien connue que l'on ne battait pas la mesure, à cette époque, comme on le fait de nos jours. C'est dire que la règle du temps fort et du temps faible à intervalles réguliers n'était point pratiquée à la fin du moyen âge et au début des temps modernes, si ce n'est dans la musique de danse et dans les genres vocaux ou vocaux-instrumentaux apparentés à cette dernière. Le contrepied même de cette règle s'observe dans ce « rythme planant » qui gouverne la plus grande partie de la production polyphonique, à partir d'Ockeghem (vers 1430-1495), et sous l'empire duquel les accents ou temps forts ne concordent qu'accidentellement avec le premier temps de la mesure (1). L'absence à peu près complète de toute barre de mesure dans la musique antérieure au dernier quart du XVIe siècle est le symbole vivant de cet état de choses, auquel l'indépendance rythmique des voix les unes par rapport aux autres vient apporter, d'autre part, une éclatante confirmation. En réalité, la mesure se battait, au XVe siècle et au XVIe, au moyen d'un simple frappé et levé correspondant à chaque valeur de semibrève. C'est ce que l'on appelait le *tactus*. En cas de diminution des valeurs (laquelle était indiquée par un signe de mesure spécial ou une prescription canonique), le *tactus* s'appliquait à une brève, voire même, dans des cas exceptionnels, à des valeurs plus longues. En somme, à défaut d'indications agogiques, la diminution et l'augmentation servaient, en un certain sens, à déterminer le mouvement. Sans être absolue, la durée du *tactus* comporte un espace de temps qui semble avoir été le même, partout où l'on se livrait à la prat que musicale, et que l'on peut par conséquent prendre comme une moyenne acceptable dans la plupart des cas. Il convient toutefois de ne pas se montrer trop rigide dans l'application de ce criterium. L'expérience montre, en effet, que certaines oeuvres perdraient beaucoup de leur caractère, si l'on n'envisageait point, en ce qui les concerne, une atténuation de la règle.

(1) Il s'agit, bien entendu, du compartimentement en mesures que nous infligeons à la musique de ce temps pour la commodité des interprètes, mais qui est une pure hérésie : hérésie nécessaire, et d'ailleurs inoffensive, si l'on habitue les exécutants à ne considérer les barres de mesure que comme de simples points de repère sans signification rythmique particulière.

Il résulte indirectement de ce qui précède, que l'*accelerando* et le *ritardando* sont, d'une façon générale, incompatibles avec le style musical des derniers siècles du moyen âge et du début des temps modernes. On pourra toutefois faire exception pour certains endroits qui requièrent en quelque sorte par nature un ralentissement momentané, voire occasionnellement, une certaine liberté dans le rythme, par exemple les *copulae* — véritables cadences vocales — de l'*organum* du XIIe et du XIIIe siècle, et surtout les phrases finales pourvues de points d'orgue, ces derniers pouvant être considérés jusqu'à un certain point comme une indication dans le sens du *rallentando*. Il apparaît aussi comme évident que, plus on s'approche de la fin de la Renaissance, plus la notion de la durée fixe du *tactus* tend à perdre de son empire. C'est ce que l'on peut expérimenter, notamment, lorsqu'il s'agit d'interpréter des messes, des motets, des chansons ou des madrigaux de l'époque de Palestrina et de Roland de Lassus. Toutefois, là encore, il convient d'être prudent et de ne pas exagérer, si l'on veut se maintenir dans les bornes d'un style qui ne fait aucune concession à nos habitudes romantiques ou, pis encore, à cette mentalité d'orphéon qui se satisfait le plus souvent de fignolages purement extérieurs.

Ceci nous amène tout naturellement à aborder la question des nuances dynamiques : terrain particulièrement dangereux, lorsqu'il s'agit de la musique du moyen âge. Il apparaît, en effet, comme tout à fait évident, qu'entièrement étrangers au style dramatique, les musiciens de cette époque n'ont ni connu ni cultivé le *crescendo* et le *diminuendo* au sens où nous les entendons aujourd'hui, non plus que les oppositions soudaines entre le *forte* et le *piano*. Cela ne veut toutefois point dire qu'ils aient été insensibles au charme de certaines nuances en accord naturel avec l'essence même de leur esthétique. Ce qui domine, chez eux, c'est l'arabesque ornementale délicatement équilibrée, dont le dynamisme se trahit par la présence d'accents d'intensité irrégulièrement placés, coïncidant le plus généralement avec les notes les plus élevées de la courbe mélodique. Il résulte de là des formes voilées de *crescendo* et de *decrescendo*, d'un raffinement d'autant plus grand qu'elles ne se manifestent pas simultanément à toutes les voix, mais bien à chacune d'elles séparément, en accord avec le principe de leur indépendance mutuelle, caractéristique de la polyphonie au sens strict. D'autre part, il n'y a aucune raison de croire que les musiciens du temps s'abstenaient de pratiquer un *piano* plus ou moins uniforme dans les reprises des rondeaux, des ballades et des virelais, la chose allant en quelque sorte de soi dans ces pièces où il importe d'éviter la monotonie, et n'étant, au surplus, nullement en contradiction avec l'esthétique de l'époque.

De tout quoi il résulte que la nuance dynamique ne doit point être entièrement bannie de la musique du moyen âge, mais qu'il sied d'en user avec la plus grande sobriété. On peut encore noter, dans cet ordre d'idées, que le moyen âge n'a point le goût des voix extrêmes, soit dans l'aigu, soit dans le grave. Au XIIIe siècle, c'est à peine si d'autres voix sont utilisées que celle du ténor. Plus tard,on tend progressivement vers un élargissement de l'étendue des voix ; mais il faut aller jusqu'à l'époque de Dufay (première moitié du XVe siècle) pour que l'on atteigne le *fa* du soprano (5e ligne de la clef de *sol*). Quant à la voix de basse, ce n'est guère qu'à partir de la seconde moitié du XVe siècle que l'on commence à en généraliser l'emploi (1). M. Besseler a fait, à ce sujet, des remarques extrêmement pertinentes (2). Il est certain que ce resserrement relatif de la tessiture et ce refus d'exploiter les régions les plus hautes et les plus basses de la voix répondent à une forme de lyrisme tout intérieure et quasi impersonnelle, qui répugne, dans sa sérénité et sa « douce playsance », aux grands gestes pathétiques, ainsi qu'à toute expansion vocale plus ou moins appuyée. Aussi le premier devoir qu'ont à observer les chanteurs habitués au style dramatique, lorsqu'ils abordent l'étude du répertoire du moyen âge, c'est de rejeter loin d'eux toutes les extériorisations qu'impose l'art théâtral, pour ne plus se préoccuper que de phraser, avec souplesse et discrétion, les courbes mélodiques de leur partie. La musique de cette époque portant en soi sa propre expression, il suffira, en somme, de l'interpréter en toute simplicité, mais avec âme et intelligence, pour qu'elle renaisse dans toute sa vitalité, dans toute sa richesse intime.

(*à continuer*) CH. VAN DEN BORREN

(1) Très exceptionnellement, Hugo de Lantins et Binchois en usent dans la première moitié du XVe siècle.

(2) Cf., entre autres, *Die Musik des Mittelalters....*, dans le *Handbuch der Musikgeschichte* de E. Buecken (Éd. Athenaion, Potsdam).

MUSIQUE FLAMANDE EN ITALIE AU XVE SIECLE

PAR FERNANDO LIUZZI
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE ROME

PARMI les nombreuses institutions scientifiques que les nations les plus civilisées ont fondées à Rome, et dont le but principal est l'étude de l'archéologie et de l'art de même que la mise en lumière des rapports des différents pays avec l'intense vie artistique de l'Italie, la « *Fondation Princesse Marie-José* », qui bénéficie du Haut Patronage de la Princesse de Piémont, s'apprête à développer une activité des plus intéressante en ce qui concerne l'histoire de la musique. Et c'est pourquoi je désire en informer les lecteurs de la Revue internationale de Musique.

Le Comité des Conférences, dont Monseigneur Maurice Vaes est le secrétaire, a décidé, en effet, d'organiser, pendant un nombre notable d'années, une série de conférences, avec auditions musicales, dont l'objet sera l'histoire de la musique flamande considérée tout particulièrement dans ses rapports avec l'Italie. On connait l'intense échange d'artistes et d'œuvres musicales entre les deux pays, qui marque, avant tout, les xve et xvie siècles, et l'on a relevé également les influences techniques et stylistiques qui en furent la conséquence ; mais il n'est certes pas téméraire d'affirmer que sur ce sujet on trouve encore, même dans le milieu des amateurs de l'art et parmi les personnes cultivées, des opinions peu précises et des préjugés indéracinables. L'esthétique musicale flamande du xve siècle, la technique « énigmatique » tout particulièrement, sont souvent appréciées avec des idées reçues des plus arriérées, tandis que la musique italienne de cette même époque est pratiquement presque ignorée. L'initiative que nous signalons et qui veut présenter, en se basant sur les études et les recherches les plus récentes, un tableau précis et singulièrement efficace au point de vue esthétique, des contacts, même primitifs, entre la polyphonie flamande et l'italienne, est donc hautement opportune.

Après avoir évoqué ensuite ces mêmes relations au xvie siècle, la Fon-

dation Princesse Marie-José abordera une autre zone historique, celle des XVIIe et XVIIIe siècles, durant lesquels le passage en Italie et les contacts d'artistes flamands avec leurs confrères de la péninsule sont peu connus.

Au cours de cette année, le cycle de conférences organisé en mars, se rapportait uniquement au « Quattrocento » (de Jean Ciconia à la période de jeunesse de Josquin des Prés) ; l'exposition historique et critique était confiée à M. Charles van den Borren, professeur à l'Université de Liége et au rédacteur de cette note. M. Luigi Ronga, professeur au Conservatoire de Sainte Cécile, avait bien voulu se charger de donner un cours préparatoire sur les « formes musicales du 400 ».

Voici les sujets des conférences et la matière des diverses exécutions musicales, dont la direction était confiée au Maestro Antonelli :

I. *Musique d'Église, de Cour et de peuple en Italie pendant la première moitié du XVe siècle. Participation des musiciens italiens et flamands à la vie artistique et aux solennités civiles des principaux centres italiens* : Prof. Fernando Liuzzi.

Au programme : œuvres de Zacharias, Ciconia, Dufay, quelques anonymes (*Bataille, Sonnet de Petrarque*).

II. *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du Nord, pendant la première moitié du XVe siècle* : Prof. Charles van den Borren.

Au programme : Bartolomeo da Bologna, Bartolomeo Brolo, Dufay, Dunstable.

III. *Guillaume Dufay, centre de rayonnement de la polyphonie européenne à la fin du moyen âge* : Prof. Charles van den Borren.

Au programme : compositions de Dufay.

IV. *Maîtres d'outre-monts dans l'athomosphère musicale de l'Italie pendant la seconde moitié du Quattrocento. Culture humanistique et courants populaires dans l'art musical de cette époque. Fondements de la polyphonie du XVIe siècle* : Prof. Fernando Liuzzi.

Au programme : J. Obrecht, L. Compère, J. des Prés, M. Cara, F. d'Anna, P. Edo, quelques anonymes.

Grâce à une cordiale collaboration de représentants des deux pays, on a ainsi tenté pour la première fois, je crois, ce que mon éminent collègue M. van den Borren a si heureusement défini, dans une de ses lettres, « un essai de synthèse de l'évolution générale subie par la technique polyphonique pendant le *Quattrocento*, à la faveur des contacts de plus en plus nombreux entre musiciens du Nord et musiciens du Sud. »

BEETHOVEN

UNE CONTROVERSE :

Y A-T-IL UNE ERREUR DANS LA VIIe SYMPHONIE DE BEETHOVEN ?

L'opinion d'Edgar Tinel et de Romain Rolland (lettres inédites) :

L'ACCORD de quarte et sixte substitué à la cadence parfaite, à la fin de l'*Allegretto* (développement) de la Symphonie en *la majeur* de Beethoven, était, pour Edgar Tinel, une faute de copie ou de gravure. Chaque exécution de ce passage allait à l'encontre de ses sentiments.

Les chefs d'orchestre adoptent, en général, la version incriminée et l'auteur de *Franciscus* ne manquait pas de faire part à ceux qu'il connaissait — notamment à Gevaert et Otto Lohse — de ses griefs. Il tentait au besoin de leur inspirer une salutaire méfiance à l'endroit de l'accord de quarte et sixte en question. Il leur disait que sa conviction était fondée sur le sentiment, et démontrait la sûreté de son diagnostic en procédant par voie d'analyse.

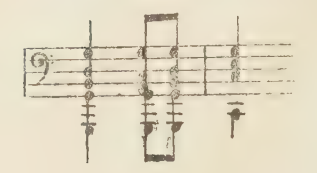
L'on pense bien que, appelé à la Direction du Conservatoire de Bruxelles et de ses concerts, il fit corriger par tous les musiciens de l'orchestre la faute de gravure en remplaçant l'accord que l'on sait, véritable « diabolus in musica », par l'accord parfait. Ceci se passait en 1909.

Deux ans plus tard, au cours du festival Beethoven, organisé au théâtre de la Monnaie et conduit par Otto Lohse, la septième Symphonie fut exécutée avec... l'accord de quarte et sixte. Quelques jours plus tard, Tinel eut à ce sujet une discussion assez animée avec le Kapellmeister allemand. Discussion bientôt suivie d'une lettre où Tinel expose nettement et logiquement son point de vue. En voici un important extrait :

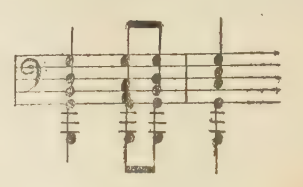
Bruxelles, le 26 décembre 1911.

> ... *Quant au fameux passage de l'*allegretto *de la* Septième, *je ne désespère nullement d'arriver à vous convaincre quelque jour, de vive voix, qu'il y a là sûrement une faute de gravure. Ma conviction personnelle à ce sujet est tellement inébranlable que je ne veux pas recourir pour moi-même à l'argument des éditions comparées, encore que sur trois éditions différentes que je posséde de l'oeuvre dans ma bibliothèque privée, deux me donnent raison. Mais voyez donc comme Beethoven, dès le début de l'allegretto, est positif dans l'exposition de son thème ; pas une*

harmonie, pas une cadence n'y est ambigüe ; tout y est franc et précis et il ne viendra à la pensée de personne de remplacer les mesures neuf et dix :



par ceci :



Or ce thème est répété en substance sous trois formes variées, et chaque fois cette même cadence parfaite de



revient. Une quatrième variation se présente, mais cette fois-ci avec le thème modifié dans sa basse. Cette quatrième reprise pourrait vous donner raison, mais seulement en apparence. En effet, si la basse garde ici le sol,
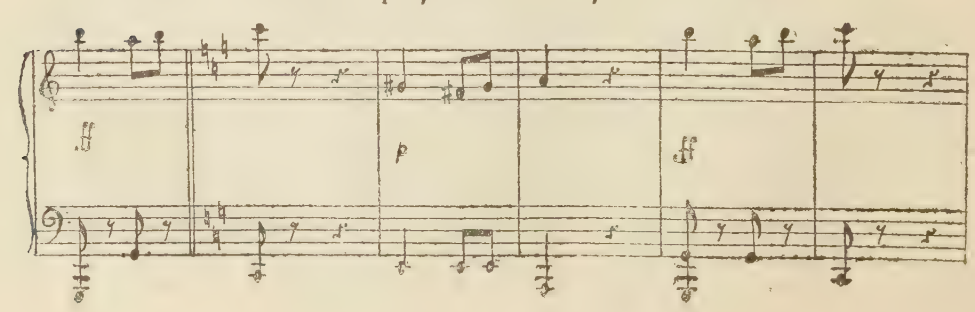


la raison en saute aux yeux : c'est que la cadence est évitée de propos délibéré, puisque la mesure suivante continue ainsi :

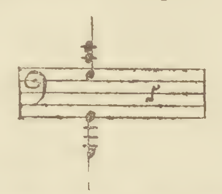


mais encore, pourquoi *cette cadence évitée et cette basse modifiée?... Tout simplement parce que Beethoven, qui prenait un immense plaisir à faire du contrepoint, s'est fait une fête ici de réaliser un contrepoint double et de mettre à la basse la partie qu'il avait d'abord donnée au soprano.*

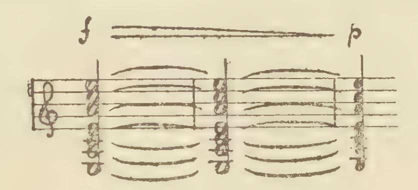
Et voyez avec quelle volonté tenace, remettant le thème tête en l'air, *il revient à sa cadence parfaite avant de finir son morceau*



Enfin, lorsqu'il termine son Allegretto, *en reproduisant le thème tel qu'il se montre au début, mais modifié pour ce qui concerne l'orchestration, pour quelle raison aurait-il supprimé* cette seule fois *la cadence parfaite?... Je ne trouve vraiment rien à répondre à cette question. Je ne puis pas même invoquer le droit au caprice ou à la fantaisie. Quant à vouloir établir un rapport entre ce terrible accord de quarte et sixte*



et cet autre accord de même sorte par lequel la morceau commence et fini



ce ne serait pas sérieux, et le morceau y perdrait trop.

Excusez-moi de vous avoir tenu si longtemps là-dessus, et veuillez n'y voir que ma profonde piété pour Beethoven et ma vive amitié pour vous-même, cher et illustre ami

Votre
EDGAR TINEL

Les choses en restèrent là. Plusieurs années plus tard, je résolus de soumettre la question à Romain Rolland, à celui dont André Suarès à dit magnifiquement que « touchant Beethoven, je ne permets qu'à Romain Rolland d'être hagiographe. L'exaltation de Rolland est légitime. Il a mis sa vie sous le signe de ce héros ».

Le génial auteur de *Jean-Christophe* daigna me répondre. Sa lettre a été envoyée de Villeneuve (Vaud) et porte la date du 12 décembre 1928 :

« .... *Pour votre intéressante question relative à l'*Allegretto *de la VII*e *Symphonie, je n'oserais me prononcer en l'absence du texte autographe. Je crois qu'en matière beethovenienne, il est toujours hasardeux de conclure contre une anormalité d'écriture, pour des raisons de logique ou de correction. Il faut toujours compter avec le démon beethovenien.*

Alors, il n'y a d'autre moyen que de consulter le manuscrit autographe qui doit être à la Staats-Bibliothek de Berlin. Vous pourriez poser la question au directeur Dr Johannes Wolf.

Dans mes nouvelles études sur Beethoven, je n'en suis encore arrivé qu'à la IVe Symphonie : en sorte que je n'ai pu reviser encore l'oeuvre qui vous occupe. (A la vérité, je possède une double feuille d'esquisses autographes de l'Allegretto de la VIIe, mais la pensée y est encore informe).

En tout cas, vous avez raison de croire qu'il n'existe aucune édition sûre des oeuvres de Beethoven. J'ai déjà relevé de grosses fautes sur toutes les éditions de sonates jusque et y compris l'Appassionata. Depuis quelques années, Schenker publie des éditions, d'après les manuscrits, des dernières sonates. Et l'on a pris l'initiative, à Vienne, de procéder systématiquement à des éditions fac-simile *des classiques, toutes les fois que cela est possible. Mais il y faut du temps et de l'argent. C'est devenu pourtant indispensable.*

Veuillez croire, cher Monsieur, à mon bien cordial dévouement.

ROMAIN ROLLAND ».

A défaut du manuscrit ou de sa reproduction photographique, qui jettera la lumière sur la prétendue erreur dans la Septième Symphonie?

PAUL TINEL.

LIVRES SUR BEETHOVEN :

BEETHOVEN. — *Ses grandes époques créatrices* (1).

« Au point de départ, il y a toujours, dans les grandes œuvres de Beethoven, un débat tragique de l'esprit qui est lui-même provoqué par telles circonstances précises de la vie ». Romain Rolland, dans le nouveau livre qu'il consacre à Beethoven, va rechercher ces circonstances pour saisir le sens du Débat qui précédera les grandes œuvres dernières. Son dessein, toutefois, ne s'arrêtera pas là, sur le seuil de la demeure du Génie ; il faut, au delà de l'homme, découvrir l'artiste, le créateur... : « C'est tout l'être qu'il s'agit de pénétrer, esprit et chair ; c'est tout l'arbre, ancré au sol et toutes voiles dehors ».

(1) ROMAIN ROLLAND : *Beethoven, Ses grandes époques créatrices — Le Chant de la Résurrection* — La messe solennelle et les dernières Sonates — Deux volumes in-8° raisin, 632 pages, illustr. de Lucien Boucher, 32 héliogravures hors texte. — Fac-simile d'une lettre de Beethoven à son neveu Karl et la lettre à l'Immortelle Aimée. Sur vélin pur chiffon, Frs. 350.— les deux volumes. Éditions du Sablier, Paris.

Vers 1809, Beethoven voyait sa situation assurée, grâce à la « constitution musicale » (comme il disait), signée par les jeunes princes Kinsky, soit 4.000 florins de pension viagère. De plus, il avait fait un bon traité avec Breitkopf et Härtel, mais le 11 avril 1809, Napoléon bombardait Vienne, et la quiétude était finie. La pension est désormais mal payée. Il écrit des morceaux académiques assez plats. Et il place ses économies. Il achète des billets à lots de Rotschild, dont il parlait souvent avec Karl. Il n'était pas pauvre à ce moment-là : un loyer de 1.100 florins, des domestiques, une servante, deux bonnes habitations d'été à Mödling et à Baden. S'il s'intéresse à l'argent, c'est précisément pour avoir de l'indépendance : *Du musst ein Kapital haben* (Tu dois avoir un capital), (Cahier de notes, 1816, manuscrit Fischhoff). Tout le monde sait que les grands idéalistes sont parfois féroces en affaires. Mais, si Mozart savait demander, Beethoven, non. Dans une lettre à Hoffmann, il émet une idée que reprendra Wagner : l'artiste devrait livrer toutes ses œuvres à un grand magasin qui en échange le pourvoirait de tout le nécessaire.

Mais comme il demeure généreux ! que de concerts au profit d'œuvres de bienfaisance,au profit des invalides, des veuves, des orphelins : *Dann sollsich meine Kunst nur zum Besten der Armen zeigen*... Il voudrait consacrer son art au bien des pauvres, exclusivement. Mais il sait lutter contre la vie avec force et virilité : « Toutes ses passions, toutes ses vertus, tous ses défauts, sont virils ».

Beethoven a un sens aigu des responsabilités sociales. C'est un aristocrate : « Je n'appartiens pas, de ma nature, à cette plèbe » (*unter diese Plebs*) et quelle colère quand se produit « l'effroyable évènement », c'est à dire la contestation, par l'*Obergericht*, en 1818, de son appartenance à la noblesse ! Très moral, « il se drapait, dit Romain Rolland, dans sa moralité », et parlait souvent de son *Moralischer Carakter*. « C'était une armure, nous dit l'auteur. Le génie doit se cuirasser pour continuer sa tâche car le don du ciel n'est pas léger, qui charge du faix d'un génie les épaules d'un pauvre bougre, comme nous sommes tous, à la fois fier et effaré de le porter. Certaines déformations d'esprit ou de caractère proviennent de la réaction même de l'être ordinaire contre cette charge qui le dépasse ».

Les années de 1810-1812 sont balayées par un grand vent de passion et d'orgueil. C'est le Beethoven de Teplitz, l'homme du Masque. Trois ou quatre passions le ravagent : les deux Thérèse (Brunsvick et Malfatti) peut-être Bettine, Amalie Sebald et l'Inconnue qu'il n'a jamais voulu nommer : au ant de déceptions. Et pourtant, c'est la grande popularité et, presque, la gloire. En même temps, il s'occupe passionément de son neveu Karl.

En 1816, commencent les maux du corps qui ne le lâcheront plus. Il n'écrit guère. Il corrige. Il lit les poètes, Plutarque, Kant, les Hindous, Pline, Schiller, Ovide, etc. Il discute sur la technique du piano avec Karl Czerny. Il s'intérese à la réforme de la terminologie musicale. Mais il a de grands projets. « Vraiment, j'ai encore peu fait pour l'art », dit-il à Fanny Giannatasio ; et il ajoute : « De toutes autres choses flottent devant mes yeux ».

Les œuvres de cette époque sont peu nombreuses, mais elles comprennent le Liederkreis : *An die ferne Geliebte* (avril 1816) et la *Sonate pour piano opus* 101, où le Beethoven déclamatoire, pathétique, subjectif, tout encombré de son moi, le maître de l'éloquence musicale, de l'héroïsme symphonique, fait place au maître de l'*immer simpler* (toujours plus simple !) du *durchaus simpel, Bitte, Bitte, Bitte* (Tout à fait simple, je vous en prie, je vous en prie, je vous en prie !....) de l'art dépouillé, intérieur : du *renoncement*, cette condition de toute grande existence et

de la plus grande altitude artistique : *Lerne, lerne, schweigen, o Freund* ! » (Apprends, apprends à te taire, mon ami !) (Rätsel-Canon, 4 janvier 1816).

La *Dorothea-Coecilia*, *opus* 101, est précédée d'un lent travail de dépouillement ; dans les cahiers d'esquisses, la place faite aux études théoriques en contrepoint est considérable. On y trouve cette curieuse notation : *H moll schwarze Tonart* (si mineur tonalité noire).

On en connait une autre : *Immer maestoso. Des dur : Klopstock*. Plus loin, à propos du lied *Résignation* composé entre l'*opus* 101 et l'*opus* 106, Romain Rolland remarque que Beethoven, pour exprimer la morne asphyxie morale où il s'enlise, choisit le ton de *ré majeur*. Or, l'époque était très soumise aux lois expressives de la *Tonartencharakteristik* (caractéristique des tonalités) dont la réalité même est niée aujourd'hui (et notamment par notre Jean Absil). Au dix-huitième siècle, en Allemagne, des professeurs importants, et notamment Mattheson, Mizler, Kirnberger, Quantz, Sulzer, Koch et Schubart avaient dégagé ces lois. Mais Beethoven, ouvrant les portes à l'individualisme romantique, dira avec Zelter : « On peut, dans toute tonalité, tout exprimer ».

Toutes les conclusions de ses lieder seront en majeur, selon la remarque de Boetcher, et il emploiera pour *Wonne der Wehmut* le *mi majeur*, cependant strictement réservé aux douces passions et aux femmes...

***

Romain Rolland essaye, dans les pages qui suivent, de dégager la signification des successives parties de l'*opus* 101. Nous ne résumerons pas ces analyses, intéressantes à coup sûr, mais téméraires et peut-être en partie gratuites. Je crois que c'est une gageure sans espoir, et probablement une erreur, que d'essayer de transvaser dans « la langue des mots intelligents » comme dit Romain Rolland, le contenu émotif et spirituel du langage musical. Ce n'est pas ainsi, me semble-t-il, qu'apparaîtra la *Urlinie*, le vrai dessin. C'est au fond de l'âme qu'il doit retentir — sans mots.

Parlant de cette traduction de la musique en langage verbal : « Ce n'est point là, dit Romain Rolland, une tâche plus malaisée que de lire l'œuvre d'un poète. Même, je dirais que l'on possède des moyens plus sûrs de saisir la pensée juste du grand musicien, obligé de suggérer ce que les mots ne peuvent directement exprimer. Le grand musicien écrit les plus intimes suggestions du subconscient. Il n'est que d'apprendre sa langue. Vous les lirez avec précision ».

C'est sur ce point que je porte mon doute : la musique me semble un langage d'une ductilité infinie, qui prend en chaque âme individuelle une signification particulière, où seulement elle se précise. Tout ce qui tend à l'expliquer la réduit et la prive de ce privilège souverain d'apporter à l'attente de chacun de nous une réponse différente.

***

A propos de la *Durkführung* de la *Dorothea-Coecilia* et du thématisme de cette partie de l'œuvre, l'auteur rappelle une pensée de *Nagel* (*Beethoven und seine Klaviersonaten*, 1905, t. II). « Les amoureux du sentiment, tout pur et spontané, du jeune Beethoven, pourront reprocher au vieux Beethoven, comme au vieux Goethe, d'avoir sacrifié l'élan des forces émotives aux jeux de la raison qui bâtit. Mais, à chaque saison ses fleurs et ses fruits ! C'est avec l'âge qu'on apprécie les fruits de l'âge, ce libre esprit qui joue avec ses lois, cet ordre joyeux. Je jugerais donc erroné de chercher dans cette fugue un sens extra-musical, comme le semble faire H. v. Bülow, quand il dit avec exagération que « chez Beethoven, le forme de la fugue

remplit le même rôle que, chez Wagner, les poèmes dramatiques ». Mais il est sûr que, néanmoins, la fugue, dans les sonates de Beethoven et notamment dans celle-ci n'est pas seulement un objet en soi mais une expression objective de la personnalité qui, volontairement ou non, la marque de son empreinte. — Et n'en est-il pas de même pour les meilleures fugues de J. S. Bach? « La beauté de « forme objective » n'est pas une beauté vide d'expression ; toute la question est que l'artiste soit assez maître du sentiment pour que celui-ci s'impersonnalise, pour qu'il paraisse prendre une valeur indépendante du moment de l'âme qui passe, et qu'il lui survive en une construction reposant sur les lois même de la nature et des formes d'art qui en sont issues. C'est à quoi réussit, aussi bien que J. S. Bach, Beethoven dans l'*opus* 101, — sans que pourtant on cesse de reconnaître dans cette fugue, objectivement bâtie, les traits propres de la figure de Beethoven, aux heures d'humour, cordial, bouffon, un peu bourru, comme dans un jeu d'enfants rustiques, qui se poursuivent et se bousculent jusqu'à perdre haleine, en s'assénant des coups joyeux ».

..... « Toute l'atmosphère de la sonate est condensée dans les jeux d'a raction et de répulsion de deux tonalités, presque de deux notes, — de deux régions de la sensibilité, du subconscient, — d'où le génie fait se dérouler, comme d'une double source les ruisseaux, les mouvements variés et ordonnés de la Comédie en quatre actes, gais ou tristes, que l'âme se joue. C'est une journée de la vie intérieure. Journée de l'arrière-été. Quarante-cinq ans... Le vol du temps est suspendu ».

« On n'a pas assez remarqué, dira ailleurs R. Rolland, l'extrême discrétion gardée par Beethoven sur sa vie intérieure. Elle frappe chez un homme d'un tempérament aussi passionné, dont la musique ne pèche point par la réserve du sentiment... Mais sans doute pensait-il de la musique ce que m'en a confié un des plus grands musiciens d'aujourd'hui : « En musique, on peut tout dire : on ne vous comprend pas ! ».

***

L'auteur signale au passage que Beethoven conçut l'idée d'une grande collection de « Chansons de diverses nations », et il souligne cet « européanisme musical » qui s'apparente à celui de *Herder*.

Étudiant les lieders du maître, *Riezler* à prouvé, contrairement à l'opinion de certains, que Beethoven était loin d'être un illettré et possédait une parfaite culture de la langue (voir la fameuse lettre de Teplitz à la petite Émilie.) Il connaissait à fond les œuvres de Shakespeare et nous savons déjà que ses auteurs préférés étaient Homère, Platon, Schiller et Goethe.

Mais il entendait dépasser les poètes ! « Le musicien, disait-il à Czerny, doit savoir s'élever loin au dessus du poète » (*Der Tonsetzer muss sich weit den Dichter zu erheben wissen*) mais il choisissait souvent les poètes dont la relative pauvreté lui laissait précisément la faculté d'exprimer ce que Schindler appelle les « *Grundwahrheiten* », ses vérités fondamentales. Les autres, on n'entend qu'eux. « Ils débutent déjà de beaucoup trop haut », disait-il (1). Mais il faut voir avec quelle désinvolture

(1) « Non, la musique n'illustre pas un texte, écrit André Suarès, elle le transpose dans un autre ordre : elle le prend à l'intelligence pour l'élever à la connaissance amoureuse de l'émotion. Et comme la poésie ne prétend pas moins faire avec les moyens qui lui sont propres, telle est la guerre du grand poète et du grand musicien au théâtre : un grand poète se suffit, la musique le gâte. Pour le grand musicien, le seul poème qui lui convienne est celui où la musique peut mettre la grande poésie, qui n'est y point » (« Debussy », Émile-Paul, Paris.p,84).

il traite les poètes qu'il adopte !... On possède les esquisses du *Liederkreis*. Le graveur a du recommencer huit ou neuf fois le premier lied ; Romain Rolland reproduit ces essais et en fait une analyse très intéressante (p. 172-173). Les autres lieder furent également plusieurs fois remaniés.

Résignation, (1817) et *Abendlied* (1820) attestent la révolution qui s'accomplit dans l'art de Beethoven ; révolution par renoncement. Il renonce à la confession personnelle, du moins dans le lied. N'est-ce pas parce que la parole précise l'aveu? Il réservera la confession pour la musique pure, où les très grandes âmes seulement comprendront, mais dans la fière indétermination du langage universel.

Au moment où Beethoven sombre dans une sorte d'apathie morale, il se retrempe dans la lecture de Bach. Il fait dans la Fugue une cure de raison. De ce traitement magique, vont bientôt sortir les grandes œuvres de la maturité : la grande *Sonate Opus* 106, la *Neuvième*, la *Missa Solemnis*.

(*à suivre*) Stan. Dotremont

WALTER RIEZLER: BEETHOVEN (*ATLANTIS*)

L'*Atlantis-Verlag*, de Leipzig et Zürich, dont les éditions sont si remarquables, publie un ouvrage du plus haut intérêt de Walter Riezler, *Beethoven* (318 pp., 8°). L'auteur éléve une vive protestation contre les théories modernes concernant l'interprétation des œuvres de Beethoven, au point de vue de leur « sujet » et de leur interprétation poétique. Il s'élève tout d'abord contre la thèse étrange, avancée par Arnold Schering il y a quelques années et qui vise à « expliquer » les œuvres musicales par des œuvres de la littérature universelle. *La musique*, dit en substance l'auteur, *est un langage spécifique dont les moyens d'expression atteignent l'universalité des manifestations spirituelles. Ce qu'elle exprime, ce n'est point par le détour des images et des mots, en dépit des corrélations étroites et secrètes entre ces différents langages. En dernière analyse, la musique demeure toujours de la musique et rien d'autre. C'est pourquoi tout effort pour la traduire en langage verbal est parfaitement vain. Le pouvoir de la parole est bien plus modeste. Sa portée sur la compréhension musicale n'est assurément pas nul : elle peut suggérer des données purement musicales et éveiller ainsi la compréhension des « relations organiques » entre les deux domaines.*

Un important chapitre, intitulé « *Beethoven et la musique absolue* », développe davantage ces considérations primordiales. Tout le livre tend d'ailleurs à montrer comment l'ensemble des œuvres de Beethoven, à peu d'exceptions près, sont nées d'une conception purement musicale. L'auteur examine les conceptions contemporaines les plus significatives de l'élaboration musicale chez Beethoven. Mais, selon moi, Riezler méconnait l'une des principales de ces conceptions ; nous voulons parler de l'opinion exprimée par *Louis Schlösser* dans une forme assez difficilement traduisible en français mais dont nos lecteurs saisiront le sens interne : « Je suis ce que je veux ; ainsi l'idée fondamentale ne m'abandonne jamais, elle monte, se dégage et surgit devant moi, comme coulée en forme. Vous allez me demander où je prends mes idées. Je ne peux certes vous le dire avec précision. Elles viennent sans être appelées, directement ou non ; je peux les saisir à pleines mains dans la liberté de la nature, de la forêt, au cours de mes promenades, suggérées par des dispositions intérieures qui chez le poète se transforment en paroles, chez moi en sonorités. Elles résonnent, mugissent, m'assaillent jusqu'au moment où elles prennent la

figure des notes de musique. » Schlösser, on le voit, a employé ici le terme « idées » dans deux acceptions différentes : tout d'abord dans le sens d'un plan d'ensemble, d'un thème directeur, ensuite dans le sens d'une suggestion musicale particulière (le vocabulaire musical fourmille de semblables confusions.)

Dans la partie de son ouvrage intitulée « *Blick auf das Werk* », Riezler nous initie à « l'esprit de la Symphonie » et il étend son analyse aux ouvertures, aux concertos, à la musique de chambre, aux lieder ; il consacre un chapitre spécial à la IXe et au « *dernier style* ». L'ouvrage étant destiné à un large public, ces analyses sont nécessairement un peu succinctes. L'ouvrage, écrit en un style vif et alerte, est préfacé par *Wilhelm Furtwängler* et ces pages de l'illustre chef d'orchestre constituent une sorte d'hymne fulgurant au Génie créateur beethovenien.

Max Unger

ÉTUDES DIVERSES SUR BEETHOVEN :

Dans la *Zeitschrift für Musik* (Gustav Bosse, éditeur, Regensburg) fondée, on le sait, en 1834 par Robert Schumann, nous trouvons de substantiels articles sur les œuvres de Beethoven. M. Arnold Schering (Berlin) continue son étude sur la sonate en mi bémol majeur, op. 12, nº 3, parue en 1799. — L'auteur signale que, depuis son adolescence déjà, Beethoven s'est trempé dans l'atmosphère poétique de Gœthe. Dans cette sonate écrite à l'âge de 28 ans, Beethoven anime les trois figures burlesques de *Badinage*, *Astuce*, *Vengeance*, inspirées par les *Intermezzi* que Gœthe entendit à Rome et à Naples.

Dans un article intitulé « *Zur Entstehungsgeschichte der Leonore* », le Dr. Unger met en parallèle les différentes traditions relatives à l'opéra de Beethoven, au cours des années 1803 et 1804. Il établit les faits suivants : Beethoven s'est occupé vers la fin de 1803 du livret « *Vestas Feuer* » de Schiknader mais le lui rendit quelque temps après. Joseph Sonnleither fit à son tour un livret dont le Maître, contrairement à ce qu'on a cru jusqu'ici, n'eut pas connaissance cette année-là mais seulement au début de l'année suivante et encore par parties successives.

Le Dr. Unger joint à son étude trois lettres de Beethoven adressées à Sonnleither ; ces lettres avaient déjà été publiées mais elles manquent dans toutes les éditions des lettres de Beethoven.

Dans un autre article, intitulé « *Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens* », l'auteur établit que les quatre compositions de la chanson de Gœthe « *Nur wer die Sehnsucht Kennt* » n'ont pas paru d'abord à Vienne mais à Bonn, chez N. Simrock. Quant à la Sonate *opus* 81a, elle n'a pas été publiée seulement, ainsi qu'on le pensait généralement, sous le titre français « *Les Adieux* » mais en même temps sous le titre allemand « *Das Lebenwohl* ». Il en est de même de la Sonate op. 106 : elle parut à la fois sous un titre allemand et sous un titre français. Enfin, l'auteur rétablit l'ordre de publication des premières éditions des « *Klaviertänze* » et précise la date de publication d'autres œuvres, et notamment de la IXe Symphonie.

Dans un troisième article, « *Zu Beethovens italienischer Gesangsmusik* », le Dr. Unger étudie cette partie moins connue de l'œuvre beethovenienne, déjà minutieusement examinée par Nottebohm, dans la dernière partie de son ouvrage : « Beethoven et l'enseignement de J. Haydn, Albrechtsberger et Salieri », éd. Peters.

Il y révèle quelques détails intéressants sur les leçons prises chez Salieri de 1793 à 1802. Salieri a revu toutes les compositions italiennes, il a rectifié quelques erreurs de prosodie et apporté quelques changements, exigés par la technique vocale.

Outre des exercices polyphoniques, Beethoven a composé toute une série de Lieder, un trio vocal, un quatuor vocal, avec accompagnement d'orchestre (sur des vers de Metastasio, en général) : en tout 32 numéros.

Relevons en quelques-uns : 1794, « O care Salve » (chant et piano) ; 1796. « Ah ! perfido » (Scène et aria, pour soprano et orchestre) ; 1798 : « La partenza » ; 1801-2. « Tremate.... » pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement orchestral ; « Primo amore piacer del ciel » (Soprano et orchestre).

De cette période d'études, sous la direction de Salieri, mentionnons encore deux pages inédites : « *La tempesta* » (scène et aria avec accompagnement de cordes) et le « Duo » « *Nei giorni tuoi felici* ». Plus tard, Beethoven a écrit encore : « *In questa tomba oscura* » (chant et piano, 1808) ; « *Ariettes et Duo* » op. 82 (1810) (également pour chant et piano) et une « *Cantata campestre* a 4 voici col cembalo obligato, composta 1814 ».

R. NEAMA

NOUVELLES ANNALES BEETHOVENIENNES :

Nous n'avons pas reçu le *Neues Beethoven Jahrbuch* 1937, publié par R. Sandberger (Litolff, Braunschweig), mais nous en trouvons une attentive analyse dans notre excellent confrère anglais *The Musical Times* (janvier 1938). Nous regrettons seulement que des articles traitant de questions secondaires ou de problèmes depuis longtemps résolus (ses origines flamandes, la date de sa naissance : le 16 décembre 1770 et non le 14, le 15 ou le 17) soient gratifiés de la même considération que les articles nous faisant don d'un apport nouveau. Signalons parmi ces derniers un article de Wilhelm Broel sur *La technique d'amplification* de Beethoven, d'après la composition de ses sonates pour Piano. — Mais c'est surtout l'article de Paul Miès qui doit retenir notre attention. Traitant de l'écriture beethovenienne, P. Miès remarque que Beethoven, comme beaucoup d'autres compositeurs, était influencé par l'aspect écrit de ses idées musicales. Comparant les œuvres terminées à leurs ébauches, il conclut que les formes finales révèlent chez l'artiste une tendance à condenser, à abréger les phrases en usant de valeurs plus courtes et en changeant la mesure. Dans les esquisses, il dégage avec de nombreuses références, les buts expressifs et même explicatifs de Beethoven. Si quelque foi doit être ajoutée à l'opinion de Schering que toutes les œuvres de Beethoven sont des illustrations de poèmes ou de pièces, cette évidence doit naturellement jaillir des cahiers d'esquisses.

Et le *Musical Times* se borne à citer, sans commentaires, la conclusion de Paul Miès, d'un haut intérêt beethovenien ou purement humain :

« Si tant de tentatives infructueuses ont été faites pour expliquer la musique de Beethoven, c'est seulement dû à la difficulté de suivre le vol de son imagination musicale ; cela est dû également à sa méthode de tracer le plan et de développer ensuite et d'approfondir les problèmes de forme et d'expression.

» Chercher une explication de la musique en dehors de la musique elle-même, c'est non seulement inutile, mais dangereux. Une persévérante étude de la musique comme telle a aidé le maître à créer et aidera les auditeurs à comprendre ».

L'auteur rejoint ici, pour notre satisfaction, l'opinion exprimée ci-dessus par M. Stanislas Dotremont. et, dans son « Beethoven » par M. Riezler.

MARG. BERVOETS

UNE COLLECTION INCOMPARABLE D'AUTOGRAPHES DE BEETHOVEN :

M. H. C. Bodmer, un fervent de Beethoven, a établi au cours de ces vingt dernières années, une collection d'autographes du Maître qui est sans pareille par son importance et sa qualité.

Il n'existe pas d'archives au monde, y compris les Bibliothèques d'État et les Bibliothèques municipales, qui contiennent autant de lettres de Beethoven, contrats, notes personnelles etc. Ces écrits atteignent le chiffre de trois cents. On y trouve un grand nombre de lettres adressées aux éditeurs N. Simrock à Bonn, Breitkopf et Härtel à Leipzig et Artaria à Vienne, et à la plupart des personnes qui approchaient tant soit peu le Maître. Environ cinquante de ces écrits n'ont pas encore été publiés et manquent dans les éditions de lettres de Beethoven. La collection comprend en outre environ cinquante manuscrits musicaux parmi lesquels de petites pièces et fragments. Relevons dans ce trésor : La Marche en si bémol majeur de *Fidelio* ; la voix solo du concerto pour piano en si bémol majeur, les sept *Bagatelles* op. 33 nº 11, la *Fantaisie* pour piano en sol mineur op. 77, treize cadences pour concerto de piano solo, quelques cadences plus courtes, principalement pour le concerto en sol majeur, qui sont entièrement inédites, les voix de contralto, ténor et basse qui manquent dans l'original berlinois de la *Neuvième Symphonie*, une feuille manquante afférente au *Coda* du Scherzo, les chants de Goethe « *Nouvel Amour, Vie nouvelle* » « *Nostalgie* », (Celui-là seul qui connaît la nostalgie...) en quatre versions et « *Mignon* » (« Connais-tu le pays »), en un texte inconnu jusqu'à présent dont le commencement est de Thérèse Malfatti et dont la fin est du Maître lui-même, ainsi que le Canon « *que l'homme soit noble...* ». Enfin, la Sonate de Waldstein, comportant 62 pages, pièce maîtresse de la Collection.

Outre maintes feuilles d'esquisses musicales diverses, la collection contient deux livres complets d'esquisses, l'un pour la VIIe et la VIIIe, l'autre pour la IXe. Signalons enfin quelques images originales de Beethoven, dont celle de Harnemann, datant de 1802 et la tête en grandeur naturelle dessinée au crayon par le Livonien Édouard Hippius (1816).

MAX UNGER

BEETHOVEN A-T-IL COMPOSÉ POUR LE PIANO D'AUJOURD'HUI OU POUR LE CLAVICORDE?

C'est la question que tâche d'élucider le Dr. Max Unger dans son article « *Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens* » (Beethoven-Sonderheft der « Zeitschrift für Musik », Rengensburg).

Déjà, dans sa première période viennoise, le Maître se servait toujours chez lui et au concert du « *Hammerklavier* » et, tout au moins à partir de son âge mûr, les facteurs d'instruments ne réussirent jamais à le satisfaire au point de vue

de l'ampleur du son. Le « grand style » de la plupart de ses sonates pour piano le prouve. Il importe d'autre part que l'on s'insurge toujours à nouveau contre une équivoque qui fait attribuer au clavicorde toutes les sonates écrites avant l'*opus 101* et dont le titre ne porte pas encore la mention « *Hammerklavier* ». Cette dernière dénomination résulte de la tendance de Beethoven — tendance sensible surtout à partir de 1816 — à adopter une terminologie allemande. La chose lui tenait à cœur dès avant la publication de la sonate *opus 101* en la majeur (février 1817). La collection des extraits de lettres adressées à l'éditeur S. A. Steiner et à son collaborateur Tobias Haslinger le prouve : « Le terme « Tastenflügel » (instrument à queue pourvu de touches) est bon, mais il ne peut être considéré que comme un terme général s'appliquant indifféremment au « Federflügel » (clavecin à queue), au Clavicorde, etc. C'est pourquoi je pense pouvoir me décider pour la synonymie des mots *Tastenflügel* et *Hammerflügel*. Toutefois, il faut que j'interroge encore, à ce sujet, un bon connaisseur de la langue (1) ; il faudra d'ailleurs que vous me soumettiez à nouveau ce titre ».

« Je vous prierai de ne pas montrer la lettre de Hebenstreit relative à la traduction allemande du mot *pianoforte*. Renvoyez-la moi plutôt ; n'étant moi-même ni un savant ni un ignorant, j'ai l'habitude de me servir de ses conseils... »

« Après l'avoir essayé moi-même et pris l'avis de notre conseil, nous avons décrété et décrétons qu'à partir d'aujourd'hui nous mettrions, dans toutes celles de nos œuvres qui portent un titre allemand, le terme « *Hammerklavier* » au lieu de *pianoforte* ; en suite de quoi notre excellentissime lieutenant-général et son adjudant (Steiner et Haslinger) auront, comme tous les autres que la chose concerne, à se conformer à notre décret et à agir en conséquence. Donc, au lieu de pianoforte, « Hammerklavier »... et ainsi le terme pianoforte sera aboli pour jamais » (23 janvier 1817).

WAGNER ET COSIMA WAGNER

LA « J. G. Cotta'sche Buchhandlung » de Stuttgart vient de publier la correspondance de Cosima Wagner avec le Prince de Hohenlohe (2). Elle ne contient pas de révélations sensationnelles, mais si elle jette peu de lumière nouvelle sur l'étonnante personnalité de Cosima Wagner, elle nous permet de pénétrer dans son intimité et de suivre depuis l'année 1891

(1) Beethoven avait d'abord écrit Geleerten (= vidé) ; il corrige ensuite, avec son humour habituel en Gelehrte (savant).

(2) *Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg*. Stuttgart, J. G. Cotta, 1937. 420 pp.

jusqu'en 1923, à des intervalles tantôt rapprochés, tantôt plus distants, la suite des occupations et des préoccupations de l'illustre femme. Il faut avouer qu'en face de l'œuvre immense qu'elle a accomplie et des difficultés innombrables qu'elle a rencontrées, elle a fait preuve d'une tenacité étonnamment tranquille, d'une confiance illimitée. Je pense qu'il s'agit ici d'un complexe maternel, sinon elle n'aurait pu trouver cette assurance sans orgueil dans ce qu'elle a considéré comme sa mission, ni cet accent si touchant quand elle parle de « *Unsre Kunst* », notre art.

Au moment où commence cette correspondance, Cosima Wagner s'est déjà révélée à elle-même et aux autres. Personne n'ignore, en effet, que de son vivant, Wagner n'a pas soupçonné le génie d'organisation et de direction de sa femme ; que par suite des circonstances elle s'est attelée à une besogne qui devint un des grands événements du siècle, et cela avec une foi et une perspicacité qui ne laissent pas de stupéfier le lecteur moderne. Si pour lui des mots comme : « l'esprit, l'atmosphère, le mythe de Bayreuth », n'ont pas de sens, qu'il lise quelques-unes de ces lettres, où à chaque ligne, on peut saisir sur le vif la pensée et les sentiments de Cosima Wagner, et il sera édifié. Sa réaction tiendra immédiatement du dépit ou de l'étonnement ; car tout ce qui touche Bayreuth est empreint d'un caractère de grandeur que les non-initiés ne soupçonnent guère, qu'ils ont peine à comprendre ; tout y revient à confondre art et religion ; la moindre chose y prend un air de dignité qui peut lasser, qui peut sembler ridicule, qui peut exaspérer même, — mais qui confère à la vie des « adeptes », à leur pensée, à leur sentiment, une unité qui prouve péremptoirement qu'il s'agit ici d'une religion ou d'une mystique. Mieux que quiconque, Cosima Wagner incarne cet esprit avec tout ce qu'il comporte de qualités et de faiblesses. Si Wagner était capable, en partie du moins, d'évolution, de révolution même, s'il rêvait à l'œuvre d'art de l'avenir, Cosima, — et à sa suite tous les Wagnériens —, s'est concentrée sur la réalisation des Festspiele. Dès lors tout sera jugé de ce point de vue, tout se ramène à la célébration de ce rite afin que les idées du maître deviennent règle d'action et norme de pensée. Si dans chaque lettre nous découvrons le secret de l'envoûtement puissant que cette femme a exercé sur son entourage et sur ses collaborateurs, c'est-à-dire sa rare intelligence, nous nous y buttons continuellement à son incapacité de concevoir un autre point de vue que le sien. Ne parlons pas de musique : son injustice à l'égard de Debussy et de Strauss est assez naïve ; mais prenons ses idées sur la littérature, ses impressions de voyage ; elles trahissent le manque de souplesse d'un esprit partisan. J'avoue que son indignation me fait sourire quand elle remarque que deux amoureux se sont donné rendez-vous dans le Dôme de Milan ; elle oublie qu'elle s'y est promenée elle-même pendant le service divin ; ceux qui connaissent un peu l'Italie admettront au moins la parité des faits. A se baser sur le texte des lettres, on conclut aisément que sa vie n'a été qu'un aveuglement depuis qu'elle a connu Wagner, sans attacher à ce mot le sens péjoratif que nous lui accordons volontiers. Car il y a trop de vraie noblesse, trop de distinction, et même trop de bonté dans cette figure exceptionnelle.

On peut s'étonner que la politique joue un rôle aussi important dans ses missives ; avec une attention soutenue, avec passion même, elle suit les moindres débats du Reichstag, commente les discours du chancelier de Bismarck (pour qui elle nourrit une admiration sans bornes), essaye de saisir les événements sur le plan international. Or, malgré qu'il soit impossible de mettre sa sincérité en doute, malgré sa terrible perspicacité en tout ce qui touche Bayreuth ou « notre art », il est

trop clair qu'elle s'obstine à n'admettre qu'une source d'information et le seul point de vue de la politique allemande nettement conservatrice et assez impérialiste. Tout n'y est pas erreur, loin de là ; mais il est des enthousiasmes qui semblent nier non seulement les droits, mais jusqu'à l'existence de l'intelligence critique.

Dans cette correspondance, nous assistons aussi à la genèse de certaines idées qui triomphent actuellement ; elles n'y ont pas ce caractère net et tranchant, ce dynamisme fécond qu'on leur trouve en ce moment, mais elles couvent dans l'âme de quelques intellectuels, elles prennent corps petit à petit, attendant l'heure propice d'une diffusion plus large. Et je crois qu'à méditer certains passages, on ne taxerait plus aussi facilement de fanatisme certaines réactions qui nous effarent. Je n'émets pas un jugement ; j'avance simplement une explication.

Comme tout livre allemand, le recueil est fort bien et fort soigneusement édité. Quelques notes facilitent la compréhension des allusions historiques : un registre de 800 noms de personnes rend les recherches aisées. Je conseille cette correspondance à tous ceux qui veulent non seulement connaître l'esprit de Bayreuth, mais aussi l'âme allemande telle qu'elle fut au début de ce siècle et telle qu'elle a préparé l'heure présente ; ces pages étonneront d'aucuns et les feront réfléchir.

D. Dille.

***

Sous le titre « Zum hundertsten Geburtstag Cosima Wagners », la revue *Anbruch*, de Vienne (déc. 1937), publie quelques notes bio- et bibliographiques concernant cette femme célèbre. Au paragraphe « Deux lettres de Cosima peu connues », (p. 284-5) nous en trouvons une adressée au réputé chef d'orchestre Hans Richter ; elle est d'importance car elle nous renseigne sur les rapports entre Cosima Wagner et Brahms. En voici la traduction à l'intention de nos lecteurs :

Bayreuth. le 7 avril 1897.

Mon cher et vénéré ami,

Ces Messieurs de la *Gesellschaft der Musikfreunde* nous ont fait l'honneur, à mes enfants et à moi, de nous communiquer la nouvelle de la mort de Johannes Brahms. Je ne connaissais personne qui soit mieux placé et qualifié que le fidèle ami de notre maison pour se charger de transmettre nos remerciements pour cette attention particulière. Comme depuis des années je ne fréquente plus les concerts, je suis restée dans une ignorance complète concernant les compositions du défunt. A l'exception d'une musique de chambre, je n'ai pu entendre, à la suite des conditions spéciales où je vis, aucune des œuvres qui ont lui valu tant de renommée. De même je ne l'ai rencontré en personne qu'occasionnellement dans la loge de la direction à Vienne, où il eut l'amabilité de se faire présenter à moi. Pourtant je n'ai pas ignoré combien sa façon d'agir et de penser, en ce qui concerne notre art, a été parfaite ; que son intelligence était trop remarquable pour mépriser ce qui lui était peut-être étranger et que son caractère était trop noble pour concevoir de l'animosité. Et tout cela est vraiment suffisant pour ressentir de sincères condoléances. Je vous prie de les exprimer. »

Pourtant dans une lettre du 14 avril 1899, adressée au prince E. zu Hohenlohe-Langenburg, C. W. s'exprime comme suit : « Je n'ai jamais pu entendre de ses com-

positions (de Frédéric le Grand) sans avoir été touchée. Il y a peu, j'écrivis encore à quelqu'un qu'il y a là-dedans plus de musique que dans Brahms tout entier... ».

Que conclure ? D. D.

Dans la revue trimestrielle *Music and Letters* (Londres) de janvier 1938, Arthur Hedley commente une lettre inédite de Wagner (complètement reproduite en fac-simile) à Gaetano Belloni, devenu secrétaire et homme d'affaires de Liszt à Paris en 1840. Après sa fuite de Dresde, Wagner, sur le conseil de Liszt, est entré en pourparlers avec Belloni au sujet de la création à Paris d'un nouvel opéra en français.

Mais à ce moment, nous dit Hedley, d'accord en cela avec la chronologie wagnérienne, le cerveau de Wagner bouillonne des projets subversifs qui ont donné naissance à une série d'articles sur l'art (« Art et révolution », « L'art de l'avenir », « Les artistes de l'avenir »).

Dans cette lettre, datée du « 19 septembre 1849, Zürich », (il y était retourné à la fin juin, après s'être engagé à Paris à écrire un « Wieland le forgeron »), Wagner charge Belloni du soin de plusieurs affaires en cours à cette époque. Citons plutôt :

« Pendant cette époque (les deux mois qui précédèrent l'arrivée de Minna à Zürich), je n'étais ni tranquille ni assez à mon aise pour m'occuper des travaux sérieux : je n'ai pu faire que l'article « Art et Révolution », qui vous sera communiqué par M. Franck (son traducteur). Il m'a fallu remettre mon article d'abord à ce monsieur, parce qu'il m'a été impossible de l'écrire en français, ce qui m'aurait gêné et embarrassé d'une manière extrêmement nuisible au style et à l'expression de mes idées ; c'est pour quoi je fus obligé de chercher un bon traducteur. » — Il est intéressant de voir avec quel souci Wagner veille à habiller ses idées esthétiques du style le plus adéquat possible. Dans l'intérêt qu'il porte à cette œuvre littéraire critique, voyons une fois de plus la preuve qu'il se considérait comme une *personnalité artistique complète* bien plus que comme une *personnalité uniquement musicale.*

Et ceci, à propos sans doute de ce « Wieland » qu'il devait composer : « Au bout de quelques jours, j'habiterai avec ma femme un petit logis qui me permettra de m'occuper enfin sérieusement de mon plan d'opéra ; à la fin du mois d'octobre, au plus tard, je compte le vous envoyer (*sic*). » — Voilà qui nous prouve la résolution inébranlable de ce grand travailleur, au lendemain des événements douloureux que nous connaissons. Il n'est pas dans cette âme de place pour l'abattement. Et enfin, avant de le remercier « de toute son âme » de tant de sympathie active, Wagner demande encore à Belloni : « En attendant, auriez-vous peut-être la complaisance extrême de prendre soin à la réception de mon ouverture de *Tannhauser* aux concerts du Conservatoire ? » Souci vain ! L'exécution n'aura pas lieu, faute des partitions détenues jalousement par l'éditeur Schlesinger. De même, l'article « Art et révolution », envoyé au « National », sera poliment retourné.

Voici pathétiquement dévoilées par cette simple lettre d'affaires les mesquines traverses qui jalonnent le chemin de la gloire.

MARG. BERVOETS.

LA TROISIÈME LEÇON DE TÉNÈBRES DE FRANÇOIS COUPERIN

PAR RENÉ CHALUPT

AU nom de François Couperin s'associe généralement l'idée de grâces de cour et de pièces profanes d'un tour spirituel et piquant : les *Concerts Royaux* baignés par les fastueux rayons de l'astre de Versailles, les *Dominos*, galante mascarade ou bien encore les *Fastes de la Grande Ménestrandie* où déjà excelle la musique française dans la notation du pittoresque forain. Mais on oublie souvent l'organiste ponctuel de Saint Gervais, honneur et illustration d'une longue lignée qui, de père en fils, durant près de deux siècles, fit retentir d'accents sacrés les voûtes de la vieille église parisienne.

Pour les cérémonies de la semaine sainte, à la prière de Dames Religieuses, François Couperin composa neuf *Lamentations* ou *Leçons de Ténèbres* à l'intention des offices du Mercredi, du Jeudi et du Vendredi. Les six dernières, uniquement manuscrites, ont disparu ; il ne nous reste que les *Leçons* du Mercredi, grâce à l'édition qui parut aux environs de la mort de Louis XIV.

Servi par son érudition et la sensibilité musicale la plus juste, M. Arthur Hoérée nous a restitué la *Troisième leçon pour le mercredy* et nous a mis à même désormais d'en mesurer à l'audition la singulière beauté. Cette *leçon* est écrite originalement à deux voix avec accompagnement de la basse continue. Le texte latin qu'elle emprunte appartient à l'Ancien Testament ; ce sont les Lamentations de Jérémie sur la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor, versets composés en acrostiches dont la lettre hébraïque initiale sert de support à des vocalises.

Guidé pour la réalisation de la basse chiffrée par son goût autant que par ses connaissances, évitant soigneusement tout anachronisme, M. Hoérée s'est attaché surtout dans son travail à respecter le style de Couperin et à s'inspirer des conseils énoncés par celui-ci dans son *Avertissement*. C'est ainsi qu'il attribue leur exacte valeur aux « ornements » qui ne sont pas ici des enjolivements factices, mais des éléments essentiels de la ligne mélodique. Un orchestre à cordes, un clavecin, un orgue, deux trompettes, deux ténors pour les récits à deux voix, un petit chœur (enfants ou femmes) pour les vocalises, un grand chœur (voix de femmes) pour les pièces d'un ton lyrique, voilà les assises sur lesquelles il a réédifié ces magnifiques architectures sonores et les a rendues accessibles au public actuel « quelque peu déformé par le romantisme », dit-il non sans raison.

La *Troisième Leçon de Ténèbres* vaut d'être rangée parmi les plus belles compositions de musique sacrée que nous ait léguées le passé. Grâce, force, audace, raffinement, vérité expressive, nulle ne lui manque des vertus cardinales dont la fuite du temps n'altère pas l'efficacité et s'y ajoute encore l'ardeur d'une foi

manifeste sans la sincérité de laquelle les effusions religieuses les mieux ordonnées fleurent malgré tout l'imposture.

C'est à l'orchestre féminin de Mme Jane Evrard qu'après plus de deux siècles d'oubli revient le rare mérite d'avoir en Décembre 1936 à la Salle Gaveau à Paris, exécuté pour la première fois la *Troisième Leçon de Ténèbres* et d'en avoir donné en 1937 et 38 d'autres auditions à l'Exposition, à la radio et chez Gaveau, entreprise des plus ardues dont la parfaite réussite fait grand honneur à Mme Jane Evrard et aux excellents interprètes qui l'entourent.

René Chalupt.

COMMENT INTERPRÈTER LA MUSIQUE D'ORGUE DE J. S. BACH ?

Il n'existe guère d'instrument dont l'interprétation sonore et dynamique laisse un jeu aussi large que l'orgue ; il n'existe guère non plus de littérature qui, comme les œuvres de l'époque baroque et des époques précédentes, pose la question de l'interprétation dans la sonorité, dans le dynamisme et dans le phrasé, car les indications manquent dans les partitions. On ne pourra jamais déterminer ou prouver comment J. S. Bach voulait qu'on joue son œuvre alors que déjà le classicisme avec Mozart et Beethoven donne à ses interprètes des indications de mesure et de phrasé beaucoup plus claires.

En ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre pour orgue de Bach — mettant à part les lois qui résultent de la structure même de l'œuvre — il existe cependant un moyen de répondre plus fidèlement aux souhaits particuliers de l'auteur : à savoir, l'étude des orgues de l'époque contemporaine de Bach, que l'on possède encore en Allemagne ; citons en particulier les magnifiques orgues de l'Église Jakoby de Hambourg, sur lesquelles Bach lui-même a joué. Lorsqu'on réussit à rendre à l'orgue moderne les sonorités audacieuses et soutenues, caractéristiques de ces orgues, ou d'un orgue Silbermann, on se rapproche dans la mesure du possible de la sonorité que voulait Bach.

Devant une œuvre aussi riche et aussi vaste, il est nécessaire de se libérer de tout point de vue schématique dans l'interprétation. La forme musicale peut être déduite simplement de l'essence et de la structure de l'œuvre ainsi que des possibilités dont témoignent les vieux instruments desquels l'œuvre de Bach est sortie, et en fin de compte, elle doit être ressuscitée par le tempérament de l'interprète qui joue l'œuvre et que celle-ci guide.

Prof. Günther Ramin,
(St. Thomas, Leipzig).

LES FONDS MUSICAUX DES GRANDES BIBLIOTHÈQUES

LES BIBLIOTHÈQUES DE PARIS

SAIT-ON que les Bibliothèques parisiennes contiennent le fonds le plus riche peut-être qui soit au monde, de manuscrits et d'imprimés musicaux de toute époque ?

La Bibliothèque Nationale évidemment est la plus importante, par l'ancienneté de ses dépôts. Depuis les manuscrits liturgiques des VIe et VIIe siècles qui, déjà, ont des mentions ou des indications intéressant la musique, en passant plus tard par les trouvères et troubadours des XIIe et XIIIe siècles, que de richesses, rien que pour le moyen âge ! C'est ici que se trouvent certains originaux des traités édités par Gerbert et E. de Constemaker.

La Bibliothèque de l'Opéra contient la presque totalité du répertoire depuis la fondation du théâtre en 1671. Rien de plus curieux que d'y lire, par exemple, les annotations de Rameau lui-même et ses indications prises sur les épreuves de gravure de ses tragédies, au cours des répétitions. Nombreux y sont les autographes musicaux de Gossec qui, malgré son origine hennuyère, signait ses premières œuvres : « Fr. Gossec, d'Anvers », souvenir de la maîtrise où il avait étudié.

La Bibliothèque du Conservatoire National est, à elle seule, l'un des plus riches dépôts qui soient. La totalité de la musique du Palais de Versailles, depuis les débuts de Louis XIV jusqu'à la Révolution, y a été transportée. Sa « Réserve » est la plus abondante en éditions uniques du XVIe siècle, et riche en manuscrits originaux de J. S. Bach, Mozart, Beethoven, etc. ; plusieurs lettres de Grétry y sont conservées, avec des œuvres annotées par lui et offertes à la reine Marie-Antoinette.

Depuis quelques années, des équipes de travailleurs spécialisés sont préposées à l'inventaire de ces divers fonds musicaux, jusqu'au jour où succédera, au catalogue sur fiches en cours d'exécution, un catalogue imprimé.

Mais déjà, de la belle Bibliothèque de l'Arsenal, qui est fort riche, a paru le « Catalogue des livres de musique, manuscrits et imprimés », par le regretté L. de La Laurencie et A. Gastoué, parmi les publications de la Société Française de Musicologie (Droz, éditeur). Encore, ce catalogue a-t-il dû laisser de côté les traités, ouvrages théoriques et critiques, dont la mention aurait triplé les 200 pages du livre.

Nombreux, enfin, sont les anciens livres de musique des Bibliothèques Ste Geneviève et Mazarine, qui sont inventoriés sur place, mais n'ont point de catalogue publié.

Enfin, parmi les bibliothèques privées, faut-il citer celle que le maître A. Cortot ouvre libéralement à ses confrères, et dont le Catalogue est en cours de publication...

Que de richesses !

AMÉDÉE GASTOUÉ.
Ancien président de la Société Française de Musicologie.

« ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA »

LES *Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana* ne comptent désormais plus comme une tentative. Les cinq importants volumes publiés depuis 1931 jusqu'à ce jour constituent déjà une sérieuse collection d'une valeur analogue à celle des *Denkmäler* en Allemagne et en Autriche.

Ces volumes comprennent deux parties : une préface historique ou documentaire, souvent fort étendue et la publication des œuvres. La mise en partition est impeccable et augmentée d'une réduction pour piano, apposée en notation plus petite au bas de chaque page.

Chaque ouvrage est prétexte à la mise au point d'une question encore plus ou moins obscure, relative à l'histoire de la musique italienne. A propos de *A. Gabrieli*, G. Benvenuti, dans le Ier volume, retrace toute l'histoire de la chapelle musicale de S. Marc et expose les principales phases de la naissance et du développement de la musique instrumentale en Italie au XVIe siècle. Dans le volume suivant, consacré à l'œuvre de *G. Gabrieli*, G. Cesari remonte à la chanson française qu'il fait dériver des frotolle italiennes ; il établit entre la lyrique populaire italienne et la chanson vocale française d'étroites relations. Que le point de vue de ces théoriciens soit contestable ou non, il ne faut pas moins se féliciter de posséder, dans les deux premiers volumes des *Istituzioni*, une présentation parfaite des œuvres des *Gabrieli « per cantar e sonar »*. Situées à l'aurore de l'ère instrumentale pure, ces compositions nous offrent déjà bien plus qu'une simple transcription d'œuvres vocales : les sonates pour instruments à vent sont écrites en manière d'ouverture monumentale et répondent parfaitement à cette fonction. L'antithétisme se manifeste dans une écriture homophone, si bien que, déjà, l'on peut parler d'art baroque. La célèbre sonate « *piano e forte* » est un exemple typique de ces compositions basées sur le contraste et l'échange des volumes sonores.

Le troisième volume, consacré aux chapelles musicales de Novarre, fait connaître des œuvres de *Giacome et Gaudenzio Battistini*. Oeuvres religieuses de la fin du XVIIe et du XVIIIe s. dont le genre a été complètement discrédité à la suite du *Motu proprio*. Cette période de transition qu'est le XVIIIe s. musical a donné naissance à des œuvres religieuses, sans doute trop concertantes pour être essentiellement liturgiques. Le « concert à l'église » n'est cependant pas étranger au concept de l'architecture religieuse baroque : on pare l'église et la liturgie. Les voix et les violons s'associent aux formes mouvantes qui voilent la ligne austère des nefs. Ces manifestations ne sont peut-être pas nécessaires au culte mais constituent, semble-t-il, la juste expression d'une piété en quelque sorte plus extérieure : celle de l'église triomphante de la contre-réforme.

Les *motets*, les *messes* et le *Stabat* des Battistini n'offrent pas un intérêt bien vif. Écrits pour chœur, orgue (basse continue, chiffrée ou non), et violons, ils ne se distinguent en rien des tendances de l'époque (tendances dont il faut cher-

cher les meilleurs réalisations dans l'oeuvre d'Antonio Caldarra). Le rôle des violons est rudimentaire : chez Giacomo, ils se contentent de suivre le contour des voix avec plus ou moins de servilité. Chez Gaudenzio, par contre, la ligne mélodique des violons devient plus indépendante, d'une personnalité thématique plus accusée.

Fabio Fano fait du quatrième volume des *Istituzioni* un essai historique sur la camerata florentine et publie à ce propos des œuvres de *Vincenzo Galilei*, extraites du *Dialogo* et du *Fronimo*. Il faut espérer que les éditeurs ne se contenteront pas de ce coup de sonde. On a beaucoup parlé de l'école italienne du luth sans avoir montré jusqu'à présent quels ont été ses caractères propres. L'œuvre de Galilei vient à la suite d'une évolution déjà longue dont on serait bien aise de connaître les principales phases. *Francesco da Milano, J. M. da Crema*, pour ne citer que les plus célèbres mériteraient eux aussi la publication intégrale de leurs chansons et ricercari pour le luth.

L'intérêt de la littérature du luth réside pour une grande part dans la transcription d'œuvres vocales qu'il est permis par là de reconnaître et d'identifier. Toutefois les luthistes italiens, tout comme les français, sont parvenus à créer un art dont l'écriture répond parfaitement aux possibilités de l'instrument. Les chansons polyphoniques perdent en quelque sorte de leur ampleur pour gagner en légèreté et en labilité. Les transcriptions d'œuvres vocales conisgnées dans le 4e volume des *Istituzioni* révèlent, par leur transparence et leur solidité, la profondeur des connaissances musicales de Galilei, en même temps que le bonheur de ses trouvailles. Malgré la décomposition de la polyphonie, nécessitée par l'instrument, un contour mélodique très précis se fait sentir dans toutes ses compositions, témoin des discussions animées d'où devait sortir le style monodique nouveau.

Il faut accorder un intérêt tout spécial au cinquième volume de cette collection, point de départ d'une série de publications relatives à l'activité musicale à Naples. La préface de Guido Pannain relate depuis ses origines les diverses phases de la culture musicale dans cette ville. Plusieurs périodes la partagent : 1o) de la fin du XVIe s., à l'arrivée d'A. Scarlatti ; 2o) la période scarlatinienne ; 3o) la période moderne, c'est à dire, la fin du XVIIIe s. et le XIXe siècle.

A côté de maîtres purement italiens, Naples a donné asile à de nombreux musiciens néerlandais de la grande époque. Pannain signale la présence à la fin du XVIe de *Giovanni de Macque* au service du vice-roi, comme organiste et maître de chapelle. Mais si l'on remonte plus haut, on trouve à la fin du XVe s., des musiciens flamands de renom, installés à la cour de Ferdinand d'Aragon : *Tinctoris, Hycart, de Orto, Agricola,* illustrèrent les chapelles musicales napolitaines de leur science et de leurs œuvres. Des recherches dans diverses bibliothèques d'Italie révèlent à quel point ces noms furent célèbres.

Naples est, du reste, un centre qui mérite la plus vive attention de la part des musicologues. De nombreuses recherches sont accomplies en ce moment d'où doivent sortir les prochaines publications italiennes.

Naples, le 2 mars 1938. SUZANNE CLERCX

DOCUMENTATION CRITIQUE

ANALYSES MUSICALES

ŒUVRES ORCHESTRALES

Maurice Ravel. *Concerto pour la main gauche.* Édition DURAND, Paris, Part. in-16. Prix : 40 Fr.

Un Concerto pour la main gauche ! Une gageure, admirablement réussie par le Maître Français.

Après une introduction qui, partant des profondeurs de l'orchestre, évoque le prélude de « La Valse » du même auteur, apparaît peu à peu un rythme énergique. Bientôt le soliste s'en empare en une cadence qui met en relief sa virtuosité. Repris par l'orchestre, ce rythme s'efface bientôt devant l'idée mélodique principale au charme si « ravélien », aux courbes si finement ciselées. Ce sont des dentelles d'arpèges que brode le piano autour des thèmes fragmentés repris par le cor, la clarinette et les bassons.

Mais voici l'Allegro. Une sorte de danse que martèlent de vigoureux accords de tonique et de dominante (avec tierces majeure et mineure simultanées).

Le soliste reste au « centre de l'action » ; tantôt parsème son clavier de traits vigoureux et sonores, tantôt se mèle aux sonorités acides des bois qu'appuyent de légers pizzicati du Quatuor. Le thème de l'Introduction est alors développé par le basson en une phrase au caractère plaintif, entrecoupée de sonorités de « carillon » qu'évoque le pianiste dans l'aigu du clavier.

Mais le rythme se fait de plus en plus impérieux, l'orchestre s'enfle, les instruments à percussion entrent tour à tour en scène, pendant que le thème plaintif est clamé par les violons avec une expression renouvelée. La sonorité est à son comble ! Les quelques développements qui suivent vont ramener le thème énergique de l'Introduction dans un tutti général.

Enfin la cadence traditionnelle est l'occasion pour l'Auteur de résumer l'œuvre en faisant réapparaître tour à tour, sous les 5 doigts du virtuose, les principaux thèmes ; cadence dont la virtuosité est intimement liée à la musicalité, cadence qui ensuite s'empare du thème de l'Introduction, mais dont la fin sera marquée par un très bref retour du rythme de l'Allegro servant de coda.

Ce Concerto pour la main gauche est sans contredit une « réussite ». Ici, point d'accompagnement banal du soliste par l'orchestre ; la matière sonore émise par celui-là s'incorpore intimement à celui-ci.

D'un bout à l'autre le piano reste, je le répète, le « centre » de l'action :qu'il émette lui-même les éléments thématiques divers, ou bien que sur ceux-ci émis par les instruments de l'orchestre, il brode de gracieuses arabesques, toujours il

reste à la fois fonction principale et élément du tout. Peu de Concertos offrent cette fusion parfaite des éléments constitutifs ; peu ont aussi son charme sonore.

Cette œuvre, une des dernières du Maître, est appelée au succès mondial que ses sœurs aînées ont acquis durant ces 25 dernières années.

Jean Absil

Maurice Ravel. *Concerto pour Piano.* — Paris, Durand.

Que d'encre a fait couler cette œuvre !

D'aucuns lui ont reproché le manque d'unité de style. Encore faudrait-il s'entendre sur le sens du mot « style » En l'occurrence il convient de considérer plutôt que les caractères divers exprimés par chacun des trois mouvements évoquent (dans l'ordre esthétique s'entend) la manière de Shakespeare, fusionnant dans une même œuvre et avec quelle maîtrise, des genres si divers !

Dès le début de la première partie, le thème principal est exposé par le piccolo ; d'allure enjouée, un peu rustique, il possède ce « tour » mélodique si particulier à l'auteur du célèbre « Boléro ». De ci de là, comme il convient, il confie au soliste des cad nces d'une fine musicalité qu'il incorpore habilement à la pâte symphonique. Celle-ci, toujours riche, contient de curieux effets, notamment un délicieux « solo » de harpe (page 29) précédant les « glissandi », le quatuor se greffant sur des trémolos de la flûte, de la clarinette et de la trompette,le tout soutenu par des arpèges du piano. Une pleine et f anche sonorité termine ce mouvement dans un *tutti* général.

Après ce morceau d'allure très ravélienne, voici une sorte d'hommage à Jean Sébastien Bach. Le piano expose d'abord une longue phrase qui s'étale, telle une cantilène du grand « cantor ». De prime abord, elle paraît être une idée nouvelle ; mais un examen attentif décèle bientôt toute l'analogie de ses courbes avec celles du thème initial du premier mouvement dont cette phrase est en quelque sorte le commentaire expressif et amplificatif. Après un court épisode elle est reprise par le cor soutenu par le quatuor, cependant que le piano l'entoure d'arabesques gracieuses jusqu'à la conclusion.

Et voici enfin le troisième mouvement dont le caractère est tout simplement... ravélien (voyez telle page de « l'Enfant et les sortilèges ») mais que des « glissandi » de trombones et une percussion variée ont fait prendre à maints critiques pour une stylisation du « jazz ».

Sur un rythme plein d'entrain, le piano expose la première et la seconde idée, cette dernière qui est composée de petites cellules à la manière des danses populaires, est reprise par l'orchestre. Les développements qui suivent permettent au soliste comme à l'orchestre les dispositions les plus sonores, et les plus ingénieuses ; construites à la manière classique sur les divers fragments thématiques exposés précédemment, ils permettent à ce troisième mouvement d'établir sa péroraison dans une belle sonorité sans que pas un instant le rythme ne se départisse de son entrain endiablé. C'est à la fois une œuvre de haute virtuosité, doublée d'une symphonie dont l'attrait et le charme sonore sont indiscutables.

Jean Absil.

Jeu de Cartes. *Ballet en* 3 *donnes* par Igor Strawinsky. — Mayence, Schott.

Une œuvre de Strawinsky soulève toujours un problème esthétique nouveau.

Quel est en réalité celui soulevé par ce Ballet? Il semble que cette dernière forme soit faite pour amuser, divertir. Est-ce bien le but de cette œuvre qui se développe selon une loi rigoureuse, implacable, dont la virtuosité technique et la perfection formelle semblent dire au lecteur sinon à l'auditeur : voyez comme je fais quelque chose avec rien!.... Avec rien? Je retire le mot, inopportun sans doute, car cette œuvre est pleine de « Strawinsky » ; voire même de Rossini et de Tchaïkowsky... et je laisse la parole aux esthéticiens. Partisans et détracteurs ont une occasion de plus de s'entredéchirer en brandissant les règles sacro-saintes de l'esthétique...

Un même motif « Alla breve » sert d'Introduction à chacun des trois mouvements. D'un orchestre aux proportions moyennes, (les bois par deux ; il est loin d'être aussi fourni que celui du Sacre) Strawinsky tire un maximum d'effet jamais atteint jusqu'ici. La métrique générale s'est simplifiée, ou plutôt s'est concentrée en des schémas réguliers s'emboîtant admirablement. La sonorité est franche, claire, riche, éclatante même. Le Maître semble avoir signé chaque mesure, et si très souvent au cours de l'œuvre il impose aux cors une virtuosité inaccoutumée, s'il exige un rendement que d'aucuns pourraient croire exagéré, il ne demande rien qui ne soit possible.

Que l'on veuille bien remarquer que cet effort vers l'expression par le rendement maximum de certains éléments, Strawinsky l'a souvent demandé, en des œuvres antérieures, aux cordes, aux voix ou même à la batterie. Aussi le rôle dévolu aux cors lors des cinq variations situées dans la 2e *donne*, entre les deux mouvements de marche, semble-t-il d'une logique absolue malgré l'effort exigé d'eux.

Dans la 3e *donne*, le thème de la Valse se rattache thématiquement d'une façon très apparente au motif de l'introduction. C'est également par celui-ci que se clôture l'œuvre en une Coda de sonorité claire mais forte.

On a souvent écrit que, dans une œuvre nouvelle, Strawinsky s'ingéniait à décevoir les admirateurs de l'œuvre précédente ; mais a-t-on remarqué que l'œuvre nouvelle attirait toujours de nouveaux admirateurs?

« Jeu de cartes » semble confirmer cette opinion. Ne nous hâtons pas d'y souscrire, de peur d'être déçus par le chef-d'œuvre actuellement en gestation, mais ne nous refusons pas non plus à nous laisser envoûter par Igor le Magicien.

Il annonçait un ballet : voici, en comprimé, l'art d'orchestrer et de composer! Et pourquoi pas? Le grand Cantor ne nous a-t-il pas donné il y a plus de deux siècles, l'Art de la fugue?....

JEAN ABSIL.

Paul Hindemith : *Sonate pour flûte et piano*. — Mayence, Édition Schott.

A la littérature pour la flûte déjà si considérable chez les musiciens d'outre-Rhin, le célèbre compositeur allemand Paul Hindemith vient d'ajouter une œuvre que tous les amateurs apprécieront.

Conçue dans la forme classique, cette sonate est formée d'abord d'un « Allegro » à deux thèmes, conduit et développé selon les principes d'école.

Le second mouvement est calme et constitue une opposition heureuse avec les mouvements précédent et suivant. Sur un rythme énergique dévolu au piano, se déroule à la flûte une lente et triste mélopée dans la tonalité fondamentale de si mineur.

Le troisième mouvement est une « Tarentelle » dont les développements sont

relativement longs, mais qui offre au soliste l'avantage de faire valoir une certaine virtuosité.

Enfin, une « marche » assez courte sert de Quatrième mouvement et clôture l'œuvre dans le ton de si bémol majeur.

Cette production récente semble confirmer un retour du compositeur aux formes ainsi qu'aux tonalités traditionnelles. Et si de temps à autre quelque expression caractéristique de « Kammermusik » apparaît, il faut convenir que le style a bien changé.

Quoiqu'il en soit, l'œuvre offre l'avantage d'être parfaitement écrite pour l'instrument soliste, de qui l'auteur n'exige pas une virtuosité transcendante.

JEAN ABSIL.

Igor Strawinsky. *L'oiseau de feu*, deux fragments transcrits pour piano. — Mayence Édition Schott, Nº 2447 et 2448.

Une habile transcription de la « *Ronde des Princesses* » et de la « *Berceuse* » extraits du célèbre ballet « L'Oiseau de Feu » de Strawinsky vient de paraître dans l'édition Schott de Mayence.

Le transcripteur F. Willms a présenté d'une façon remarquable la synthèse de ces fragments qui, dans la version originale, apparaissent sous un vêtement orchestral extrêmement rutilant.

Pas un trait, pas un accord qui ne soit réalisable par une main « moyenne ». De plus, la sobriété de l'écriture pianistique, confère à ces deux charmants extraits la possibilité d'une réalisation parfaite avec peu d'efforts.

Ainsi présentées, ces pièces enrichiront certainement le répertoire des jeunes pianistes qui se tiennent trop longtemps éloignés des chefs d'œuvre de la musique contemporaine en raison des difficultés techniques qu'ils présentent.

JEAN ABSIL.

Francesco Geminiani. *Concerto grosso Nº* 1, d'après la sonate op. 5 Nº 1 de A. CORELLI. Oeuvre revue par VIRGILIO MORTARI. — Milan, Éd. Carisch. Part. d'orchestre Prix : 20 L.

Cette transcription en « *Concerto grosso* de la Sonate op. 5 de A. Corelli, bien qu'elle ne soit pas une création originale, doit être considérée parmi les plus significatives de Francesco Geminiani.

Ainsi disposé, le Concerto constitue un quatuor régulier d'archets (Violons I et II, alto et violoncelle) qu'accompagne le « Concerto grosso » formé de toutes les cordes. Un cembalo (ou piano) soutient l'ensemble continuellement.

Une *Introduction* composée d'une suite de mouvements lents et rapides, précède l'*Allegro* principal. Celui-ci est traité comme une exposition de fugue à quatre entrées, chacune étant confiée à un soliste du « Concertino ».

Parfois celui-ci se combine avec le « Concerto grosso » ; parfois également il ne conserve que les lignes extrêmes au premier violon et au violoncelle, qu'accompagne alors le cembalo.

Un *Largo* traditionnel sert de partie centrale entre les deux « Allegros ». Comme ce largo est expressif ! Comme sa ligne mélodique s'élance puis retombe, soutenue par tout l'orchestre très « à la corde » !

Voici l'*Allegro final* sur un rythme de gigue. Son exposition est fuguée ainsi que dans le premier allegro. Le thème s'élance au premier violon solo, puis il est exposé tour à tour par les autres solistes. Il se développe, se répète, se combine au cours de ce mouvement écrit comme le premier dans la tonalité de ré majeur, de sonorité si pleine et si brillante à l'orchestre à cordes !

Jean Absil.

Joh. Nep. David. *Symphonie en la mineur.* — Leipzig, Edition Breitkopf et Härtel. Part. in 16°.

La symphonie en la mineur de Joh. Nep. David est sortie tout récemment des presses de l'Édition Breitkopf. Cette œuvre portant l'op. 18 a été composée en 1937.

Point n'est question d'y chercher la moindre nouveauté harmonique, contrapunctique ou orchestrale. L'auteur reste dans les sentiers battus. Pourtant il fait preuve d'un beau talent d'orchestrateur, et si ses thèmes ne témoignent pas d'une grande richesse mélodique ou rythmique, si même as recherche de la modalité ne va pas au delà du mineur courant, il manie le travail thématique en musicien rompu au métier. Son orchestre sonne bien, ses gradations sonores sont menées avec une réelle sûreté d'écriture ; un savant dosage des timbres et de la dynamique générale donne dès la première lecture la garantie « que cela sonnera bien ».

Le premier mouvement est construit sur deux thèmes, à la manière classique. Exposition, développement et réexposition tombent à l'endroit prévu par les règles d'école. Au cours des épisodes, des marches d'harmonie très formulaires apparaissent parfois. Mais le grand développement central contient un canon à l'octave entre le cor et la trompette (issu du premier thème) qu'enveloppent des imitations du second thème, créant ainsi une riche polyphonie. En outre dans ce premier mouvement réside la raison même de toute la symphonie. En effet le thème principal de *l'Andante* (celui-ci construit en forme de lied) n'est autre qu'une variation du thème principal du premier mouvement.

Un *Allegro* constitue le troisième mouvement. Il est entièrement bâti sur la mesure assymétrique de 5/8 et présente une combinaison heureuse du thème principal de cet allegro avec le thème initial de l'Andante. Enfin l'*Allegro con brio* est un final plein de fougue. Dès le début les combinaisons s'enchevêtrent, mais un second élément très mélodique apparaît bientôt à la flûte puis au hautbois. Il n'est autre que le second thème du premier mouvement. Plus loin il sert encore d'élément épisodique dans cette forme de « rondeau » ; il est alors traité en un « fugato » très serré et plein d'intérêt. Puis, dans la péroraison, les thèmes principaux de la symphonie sont exposés par les cuivres, présentant ainsi la fin de l'œuvre en une sorte d'apothéose dont l'effet n'est peut être pas aussi considérable que la riche et ingénieuse combinaison thématique semble le promettre.

Remarquons toutefois que malgré d'énormes travers (défauts chez les uns, qualités chez les autres, il est vrai) cette symphonie a le grand mérite d'atteindre à beaucoup d'unité. Les thèmes principaux du premier mouvement impriment leur caractère aux trois mouvements suivants, établissant pour toute l'œuvre une réelle parenté mélodique, qualité éminemment appréciable.

Jean Absil.

Otto Rehm. *Divertimento.* Trio pour clarinette, alto et piano. — Einsiedeln, Edition Meinrad Ochsner.

Cette œuvre comble bien des lacunes, en utilisant dans la musique de chambre deux instruments qui sont trop souvent traités en parents pauvres. Ici leur fusion est heureuse. Leurs timbres se marient agréablement, et leurs tessitures relativement étendues offrent au compositeur un champ immense à exploiter.

Avec des moyens musicaux modestes, un langage harmonique et contrapunctique d'une extrême simplicité, M. Otto Rehm fait preuve d'habileté dans ce Divertimento.

Le *Premier Mouvement* expose une figure très brève qui procure bientôt l'occasion d'un dialogue heureux entre les deux solistes. La partie centrale est de caractère plus chantant ; elle évoque un peu les « Novelettes » de Schumann.

Le *Second Mouvement* amène le calme, et des phrases bien venues. Celles-ci après avoir été exposées, se superposent en imitation thématique.

Un *Troisième Mouvement* « Gracioso » emprunte le rythme du Menuet.

Il est suivi d'un *Final* dont le caractère plus incisif contraste avec celui du mouvement précédent.

Certes cette œuvre n'est pas sans pécher par un grave défaut de construction : l'uniformité de la coupe A, B, A.

Elle présente toutefois l'avantage de ne requérir des instrumentistes que des capacités techniques moyennes, et à ce titre elle mérite d'être inscrite au répertoire des établissements d'enseignement musical.

Jean Absil.

Marcel Mihalovici Op. 42. *Prélude et invention pour orchestre à cordes.* (durée 13 minutes). — Paris. Édition Max Eschig.

En reprenant la forme désuète de l'invention, que les Maîtres contrepointistes et particulièrement J. S. Bach ont portée au point culminant que l'on sait, le compositeur Marcel Mihalovici dont la richesse de l'écriture s'affirmait déjà dès l'opus 38, semble avoir réalisé une œuvre parfaite.

Cette perfection qui chez d'aucuns serait irréalisable dans cette forme, apparaît ici comme une conséquence toute naturelle, tant la pensée est intimement liée à l'objet, tant elle est une efflorescence naturelle du talent d'improvisateur de ce compositeur.

Sous un autre aspect encore, cette œuvre monothématique présente un intérêt capital. L'auteur, traitant les 12 demi tons d'une façon intégrale, déploie dans le renouvellement de la présentation du thème choisi, une richesse d'invention hors par. En outre son écriture de l'orchestre à cordes utilise les ressources de la technique instrumentale moderne avec une habileté remarquable.

Dans le *Prélude* comme dans l'*Invention* (ces deux pièces se jouent sans interruption) le renouvellement du thème choisi es constant.

Voici dans le Prélude une déformation du thème provoquant des frottements par les échanges de 9e mineures, puis un *Piu Lento* destiné à mettre en relief l'exposition de l'Invention. Voici également dans cette dernière, le thème traité en fugato, voici encore un développement sur une cellule mélodique, puis enfin les présentations « par augmentation » (d'un beau caractère expressif) et « par diminution ».

Un *Adagio molto* faisant contraste (comme dans le Prélude) avec le « Molto Allegro », termine l'œuvre dans une sonorité et dans un rythme des plus brillants.

JEAN ABSIL.

Purcell. *Suite for Strings* (Durée 14 min.). — Londres, Oxford University Press.

Cette suite pour cordes est formée de fragments divers des œuvres de PURCELL, arrangées par John Barbirolli. Elle présente un ensemble des plus intéressant auquel peuvent s'ajouter soit des cors, soit une flûte ou un cor anglais.

Le *premier mouvement* emprunte sa forme, et même son rythme, à l'ouverture dite « à la française » (Adagio-Allegro-Adagio). Il est tiré de l'œuvre « The Gordian Knot Untied ». Le thème de l'allegro est traité en imitations par quatre entrées comme dans la fugue classique, et présenté dans la belle sonorité du quatuor.

Un menuet extrait de « The Virtuous Wife » forme le *second mouvement* auquel fait suite (*troisième mouvement*) un andantino extrait de « King Arthur ».

Un allegro giocosso (*quatrième mouvement*) est chargé de faire opposition entre cet Andantino et le *cinquième mouvement*.

Celui-ci est un « Largo » d'une grande expression où s'accuse dès le début un chromatisme très caractéristique du style de l'auteur, et qui est une des pages les plus prenantes de « Dido and Aeneas ». Le cor anglais à qui est dévolu le rôle de soliste se détache admirablement sur les tenues du quatuor.

Enfin le *mouvement final* est, comme l'andantino, extrait de « King Arthur ». Musique pimpante, faite de thèmes joyeux dans la sonorité claire et franche des « cordes ».

Signalons cette suite, habilement arrangée par John Barbirolli, aux petits orchestres de chambre, aux classes d'ensemble des conservatoires et écoles des musique. Ils trouveront un aliment précieux dans cette œuvre, susceptible d'être réalisée avec des moyens techniques et orchestraux modestes.

JEAN ABSIL.

Dietz Degen. *Musique ancienne pour flûte à bec. - Fünf leichte Suiten aus dem Barock* (Parties à 2), *für Alt-Blockflöte in f'* (*Querflöte, Oboe, Violine*) *und Cembalo* (*Klavier*), *Gambe* (*Violoncello*) *ad lib.*, herausgegeben von DIETZ DEGEN. — Schott, Mainz, nº 2610. Prix : M. 1,80.

Groupés par l'éditeur M. Dietz Degen, d'après leurs tonalités respectives, en suites, les vingt-quatre morceaux qui forment ce recueil — airs, menuets, gigues, angloises, allemandes, gavotte, bourrée — viennent dire à tour de rôle la noble sérénité, la sensibilité exempte de maniérisme, du grand siècle. Sans nom d'auteur, ils peuvent être attribués, d'après M. Dietz Degen, au compositeur allemand Johann Fischer (1646-1721). Élève et disciple de Lully — comme le furent, à divers titres et degrés, ses compatriotes Kusser, Georg Muffat, Johann Kaspar, Ferdinand Fischer, et d'autres encore — il est surtout de formation française, quoiqu'il n'ait pas ignoré l'intarissable source italienne, à laquelle il a pu boire, grâce à son premier maître Samuel Bockshorn, dit Capricornus, qui, disciple de Carissimi, s'était approprié — de même que les Schütz, les Froberger, et les Johann Philipp Krieger — la technique ultramontaine.

Sur une basse soigneusement chiffrée, étonnement vivante, (ne sont-ce pas des « parties à 2 »?) — qui répond au chant en imitation, s'y associe étroitement par des mouvements apparentés aux siens, et s'anime par ses allées et venues rapides — se déroule une mélodie de caractère plutôt vocal, sauf dans quelques passages qui font exception. Simple, large sans être enflée, elle semble, par une sorte de noblesse inconsciente de soi et par quelque chose d'*ouvert*, faisant partie de son essence, viser l'infini et y inviter. Cette simplicité, cette grandeur, que devenaient-elles, lorsque la ligne était ornée « avec magnificence » par l'interprète? Il faut attendre, pour le savoir, que les occasions se multiplient d'exécuter, en réalisant soigneusement les ornements, les œuvres de cette époque.

De la partie de la basse et de celle du dessus naît une harmonie sans complications qui évolue, comme pour s'amuser, à travers les tonalités voisines, et se pare, à l'occasion, d'une jolie chaîne d'accords de septième. Diatonique et franche, comme celle de Lully, cette harmonie plaît par sa clarté, et l'on goûte, en vérité, ces déplacements par plans unis, ces escalades modulatoires un peu essoufflées, ces points d'arrivée diatoniques à souhait, et tout proches matériellement, mais assez éloignés, logiquement, de la tonalité initiale. Il règne d'ailleurs partout une atmosphère archaïque, modale, et la chose se comprend, puisque c'est au premier quart du XVIIIe siècle seulement que l'harmonie se rationalise à fond et que la modulation chromatique devient possible par suite du tempérament égal. Par moment, on fait plus que subir le vague charme des modes anciens, on en voit un signe très net : en effet l'air de la première suite est en sol mineur, mais ne porte, comme armature, que le seul *si* bémol, ce qui donne lieu, en cette tonalité, à un accord mineur (et non à un accord diminué), sur le deuxième degré. C'est du dorien d'église. De même, la seconde partie de la quatrième suite (à partir de l'allemande,nº 19), est en *ut mineur*, mais ne comporte que deux bemols à la clef, le mineur employé étant donc, en théorie, le premier ton d'église (*ré mineur*, sans bémol), mais transposé à la double quarte supérieure. (Les regles de transposition du XVe et du XVIe siècle voulaient,en effet, que chaque transposition à la quarte supérieure donnât lieu à l'adjonction d'un bémol. Lully se conforme encore à cette pratique, mais Bach utilise la manière classique de désigner les différentes tonalités.) Les points d'arrivée définitifs sont marqués par l'émouvante formule qu'on pourrait appeler la « cadence héroïque » (en ut, « sol la re, do do), dont le schéma subit, selon les cas, diverses mutations.

La basse continue a été excellemment réalisée par M. Dietz Degen à trois parties seulement, pour plus de légèreté au piano, et en écartant toute surcharge ornementale et imitative des parties médianes. Cette basse continue, confiée, en premier lieu, au clavecin (ou piano), doit-on, ou non, la faire doubler par une gambe (ou violoncelle)? Les deux alternatives ont du bon : l'adjonction d'un instrument de basse fera ressortir le caractère concertant de sa partie, et de ce fait, rendra l'œuvre plus vivante, mais elle risquera d'alourdir et de compliquer l'ensemble.

L'absence de préludes, de sarabandes, de courantes, et la préférence très marquée accordée au menuet, fait supposer que l'auteur s'est particulièrement préoccupé de cette dernière forme. Cela admis, on est amené à penser que ces suites ont vu le jour au moment où le menuet constituait une nouveauté, par conséquent entre 1670 et 1680. La période ainsi obtenue concorde bien avec l'époque où la renommée de Lully se répandait et poussait les musiciens étrangers à se mettre à son école. En ce qui concerne la structure des pièces, celle-ci est conforme au modèle classique des danses françaises. En majeur, une première section, sujette à reprise, va

de la tonique à la dominante, ou, très rarement, se termine aussi sur la tonique. Suit une seconde section, jouée elle aussi deux fois, qui part de la dominante, pour retomber, à la fin, sur la tonique. En mineur, la première section peut amener soit le relatif majeur, soit la dominante mineure. Deux pièces parmi les vingt-quatre se signalent par des particularités : l'*allemande* nº 19, qui comporte une partie centrale en rythme ternaire, et le *menuet*, nº 21, écrits en *rondeau*, cette forme qui, de tant de façons et sous tant d'aspects, a joué, depuis le XIIe siècle, un si grand rôle dans l'histoire de la musique.

Ces merveilleuses pièces, petites en durée mais, du point de vue esthétique, combien affranchies de toute limitation, apparaissent comme un reflet de cette lumière éblouissante qu'a été Lully (les *concert-goers*, lorsqu'ils ont la rare fortune d'en entendre, l'appellent « exquis », mais n'est-ce pas plutôt « grand » qu'ils devraient dire ?) Par leur altière tranquillité, elles correspondent parfaitement à l'idée qu on se fait d'une musique Louis XIV. Le blanc timbre de la flûte à bec et la sonorité dorée du clavecin en feront admirablement ressortir le caractère d'idéal et d'immatérialité. mais, même exécutées par d'autres ensembles — violon, ou flûte traversière, ou hautbois et piano sans ou avec violoncelle — elles réjouiront et rajeuniront exécutants et auditeurs.

SAFFORD CAPE.

Guy Ropartz. *Trio en la pour violon, alto et violoncelle.* Partit. in-16. Paris, Édit. Durand, 4 place de la Madeleine, Paris. Part. in-16 15 fr. fr., parties 40 fr. fr.

De tous les disciples de C. Franck, Guy Ropartz, de l'avis de ses condisciples, avait le mieux acquis les caractéristiques de la facture du maître. Ce n'est pas que Guy Ropartz pastiche Franck. Nanti de la science solide qu'il tient de l'auteur de la symphonie en ré, il a édifié des œuvres d'une architecture impeccable, dont la source thématique s'alimente souvent au folklore breton.

La première partie du présent trio se développe avec sûreté ; un dessin permanent en quatre doubles croches lui confère l'unité. Le début, de mode antique, glisse ensuite vers un Majeur concluant. Dans le scherzo, deuxième partie, au mouvement preste et capricieux, il semble que V. d'Indy préside quelque tournoi musical... Le *lento espressive* est imprégné d'un mysticisme très fréquent dans les compositions de G. Ropartz. On y rencontre des passages à deux parties ; mais néanmoins sonores, à cause de leur habile écriture contrapunctique, le mode ancien de réº y prédomine. Le finale est conçu sur un rythme de mazurka (croche pointée, 3/4), qui eût pu, en d'autres mains, être banal : G. Ropartz en tire des effets pleins de verve discrète et de distinction .

PAUL GILSON.

Carlo Perinello : *L'Amfiparnass* d'Orazio Vecchi, (nouvelle version). Ed. Zarliniana, Milan.

Dans l'édition « La Zarliniana », à Milan, paraîtra prochainement sous la mention « *Edizione integrativa* », une nouvelle version du célèbre « *Amfiparnass* » d'Orazio Vecchi. Cette édition fera sensation dans les milieux musicaux. L'éditeur en est Carlo Perinello, un élève de Hugo Riemann, qui s'est illustré comme musicologue par son livre « *Armonia razionale* ».

L'ouvrage annoncé constitue une traduction revisée, d'un type parfaitement original, d'un chef-d'œuvre de la polyphonie du *Cinquecento*, œuvre qui se place parmi les plus belles œuvres de tous les temps.

Il comportera la présentation en *fac-simile* de l'impression originale du Gardano (Venise, 1597) et une transcription en écriture moderne, ce qui permettra de faire mieux connaître cette œuvre admirée certes mais d'un nombre trop restreint de musicologues et de musiciens.

L'auteur résoud par l'affirmative la question, très controversée, de la possibilité de porter l' « Amfiparnass » à la scène. Grâce à un procédé en soi très simple mais jusqu'ici non utilisé, il emprunte au texte musical original certains passages en *soli* qui conviennent à la scène et il les distribue aux chanteurs qu'il associe aux chœurs, entièrement conformes à la version originale. De la sorte, il fait de l'œuvre un véritable opéra-comique, tel que l'auteur aurait pu le réaliser, si les circonstances de temps et les conditions de style lui avaient permis d'aller jusqu'au bout de sa conception.

La partie chorale étant entièrement conforme à l'original, il est aisé de présenter l'œuvre au concert.

L'ouvrage sera précédé d'une Introduction détaillée dans laquelle l'éditeur donne des détails précis sur la reconstitution de l'œuvre telle qu'il l'a menée à bien ; l' « Amfiparnass » sera représenté pour la première fois sous la forme que lui a donné Carlo Perinello au cours du Mai Florentin. MAX UNGER.

Kersbergen, *Sonatine pour flûte et piano*. Amsterdam, Alsbach. Prix non marqué.

Écrite avec une grande correction et une constante sobriété harmonique, cette composition, de très moyenne difficulté, comporte trois parties : un allegro 3/4 menuet vif), un Andante., C (avec un intermède plus animé), un finale 6/8, en mouvement de tarentelle. Aimable duo, d'où est exclu toute rudesse. La flûte, d'ailleurs, voix melliflue, ne s'en accommoderait pas.

Stephen Thorace (1763-1796). *Ouverture à « No song, no supper »*. Arrang. par DONALD DALLEY. Londres, Édition Augener, 18 Gr. Marlborough Str. Prix : Sh. 2-6.

Petite ouverture pour un opéra-comique, d'exécution facile, écrite pour les bois par deux, 2 Cors et les Cordes. L'arrangeur a corsé quelque peu les dispositions primitives de l'auteur. Ainsi retouché, le morceau fait certainement plus d'effet. L'œuvre, de facture aimable et légère, comporte deux thèmes sémillants, n'a pas de développement et se termine par une brève conclusion de caractère joyeux et brillant.

Albeniz. *Navarra, Œuvre posthume*, transcrite par ARBÓS. Paris, Édit. Eschig, Partition miniature. Prix : fr. fr. 20.

C'est un digne pendant aux autres Rhapsodies si colorées : *Fête-Dieu à Séville*, *Triana*, *El Albaicin* etc. que le chef d'orchestre Arbós a si habilement revêtues d'une somptueuse parure orchestrale. Celle-ci réclame un grand orchestre, bois et cuivres par trois, quatre hommes de batterie etc. Ce doit être d'un effet prestigieux.

Tansman. *Triptyque pour quatuor ou orchestre à cordes.* Partition miniature. Paris édit. Max Eschig. Prix : 12.50 fr. fr.

En trois parties : 1. Allegro. 2. Andante, 3. Presto (avec intermède Andante cantabile), d'une écriture à la fois simple et hardie, (M. Tansman ne regarde pas aux chocs de dessins mélodiques simultanés). Cette œuvre est sévèrement conçue et animée dans ses deux parties extrêmes d'une grande force rythmique, à laquelle le mouvement central oppose ses cantilènes paisibles aux harmonies aigrelettes.

Tansman. *Quatre danses polonaises,* pour grand orchestre. Partition miniature. Paris, Édit. Max Eschig. Prix : 18 fr. fr.

Les quatre morceaux de la suite contrastent de façon curieuse et intéressante. L'exorde, polka, n'a rien de la rythmique (une, deux, trois..) de la joyeuse danse de ce nom : c'est un allegro assez frénétique, aux dessins désorbités, suggérant une furieuse cavalcade dans la steppe... Le Kujawiak étend ensuite les nappes tranquilles de ses phases rêveuses, prolongées par une brève Dumka, de caractère folklorique et se terminant extatiquement en sons flûtés. Après quoi, l'Oberek ramène le mouvement vif (3/4) et les sonorités fortes, pittoresques, que traversent un moment des entrées fuguées... Peu à peu, tout s'apaise, les motifs s'estompent, le finale s'achève *pp*, sur un gloussement de clarinette et un pizzicato de basses.

PAUL GILSON.

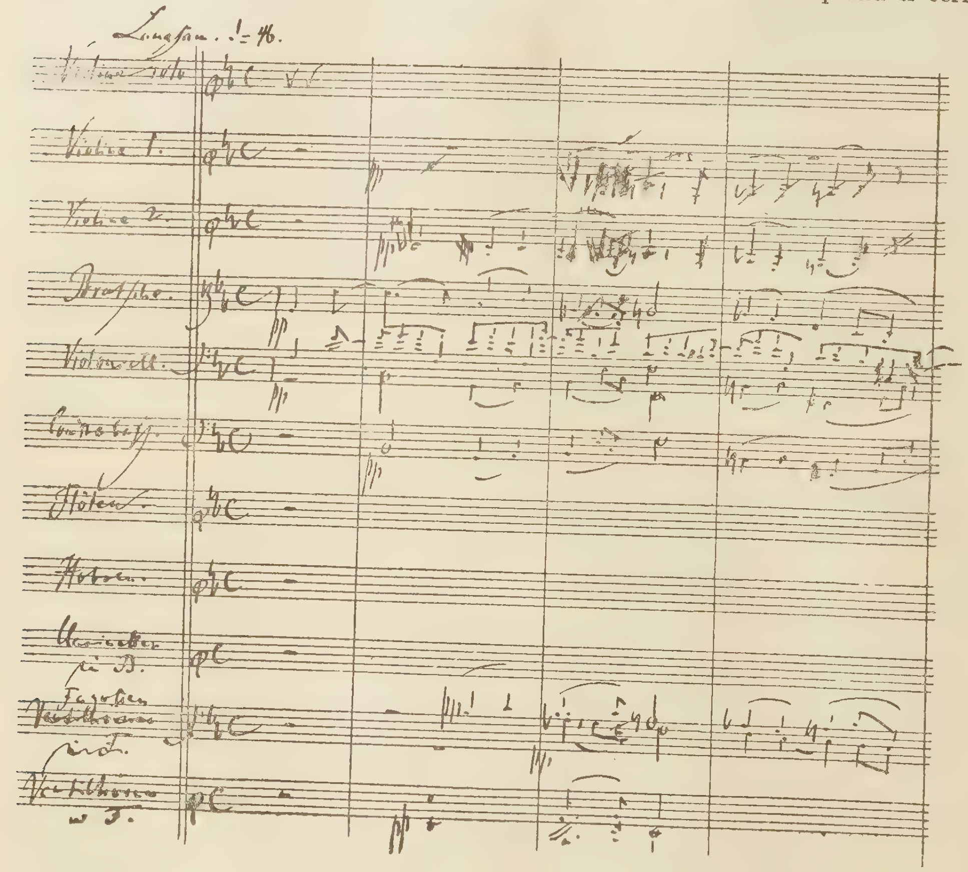
ŒUVRES POUR VIOLON :

Schumann. *Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre en Ré mineur.* — Présenté pour la première fois par le Prof. Dr GEORG SCHÜNEMANN. — Mayence, Schott' Söhne.

On pouvait se demander quelles raisons avaient motivé l'oubli total dans lequel était tombé ce concerto de violon de SCHUMANN, présenté aujourd'hui par M. SCHÜNEMANN et édité par les soins de la maison Schott. Les raisons d'ordre purement esthétique ne suffiraient point en tous cas à l'expliquer. A la lecture, le premier mouvement bâti, selon la tradition, sur deux thèmes de caractère opposé, peut même passer pour du beau Schumann, malgré des développements un peu démesurés. L'adagio, dans l'ensemble le mouvement le plus faible, s'ouvre à l'orchestre sur un balancement de croches syncopées très poétique ; après quoi le violon expose une phrase douloureusement expressive dont les premières mesures rappellent les plus belles inspirations du maître. — Présentée en si bémol majeur, cette cantilène est reprise en sol mineur après un développement assez incertain où est utilisé le balancement de croches de l'introduction. Au reste cet adagio est comme une sorte de préface du final avec lequel il s'enchaîne. Deux des éléments principaux de ce dernier en sont issus : l'anacrouse du thème de polonaise par quoi il débute n'est qu'une transformation de la coda de la cantilène exposée par le violon dans l'adagio ; quant au second thème, ici gracieux et enjoué, il n'est qu'une transfiguration dans le mode badin, des premières croches si expressives du même fragment. Les éléments de divertissement eux-mêmes sont empruntés à l'adagio. Tous ces matériaux sont ici traités d'une manière supérieure ; du

point de vue du travail thématique, le final est probablement la partie la plus équilibrée, et en tous cas celle dont l'allure générale était la plus propre à assurer au morceau un effet certain.

Malheureusement l'ensemble est gâté par la manière de traiter l'instrument soliste. Certes, et dans le premier mouvement surtout, il règne ici un souci marqué de ne pas écraser le violon sous la masse d'un gros orchestre. C'est plutôt dans la tessiture employée (défaut dont Schumann est coutumier quand il écrit



MANUSCRIT DE R. SCHUMANN
(Concerto pour violon en ré mineur)

Nous devons à l'aimable obligeance des Editeurs Schott's Söhne (Mayence) de pouvoir reproduire cet extrait du manuscrit de Schumann.

pour les cordes) et dans la pauvreté de l'écriture violonistique qu'il faut chercher la cause de la désaffection dont cette œuvre a été l'objet.

Certains passages, modifiés par l'auteur d'une manière d'ailleurs peu heureuse, étaient dans la première version proprement injouables.

A eux seuls, ils ne suffiraient pas à condamner le concerto. Tout le morceau malheureusement témoigne d'une méconnaissance totale des ressources de l'instrument. Aussi, malgré son intérêt musical indéniable, nous ne croyons pas que cette œuvre puisse s'inscrire au répertoire du virtuose moderne : l'abstention de l'illustre Joachim à qui elle fut soumise aurait pu suffire à former notre conviction à cet égard. (1)

HENRI DESCLIN.

Breitkopff et Härtel à Leipzig présentent une *sonate* de A. E. BROSMER dont c'est l'opus 21. Œuvre honnête, bien écrite pour les deux instruments, mais d'une tendance esthétique qui la situerait aussi bien en 1837 qu'à notre époque.

Dans la superbe édition de l'Oxford University Press, nous parvient une *sonate* qui publiée à présent date de 1932, et est due à M. EDMUND RUBBRA.

De dimensions assez réduites, puisque l'exécution de ses trois mouvements ne requiert que 17 minutes, elle se meut dans une atmosphère typiquement anglaise, nostalgique et passionnée tout ensemble, à quoi la veine populaire insuffle un rythme vivifiant. L'influence de Vaughan Williams y est très sensible et on pense malgré soi à la « London Symphony ».

(1) Beaucoup de choses inexactes ont été écrites à propos du *Concerto en ré mineur* que vient de publier la maison Schott de Mayence. L'existence du *Concerto*, en réalité, n'était pas ignorée. Chacun pouvait aller le copier à la Bibliothèque de Berlin.... Le 7 avril 1937, Yéhudi Menuhin recevait une photographie du manuscrit ; on lui demandait son opinion. Peu après, on lui soumit une version dûment « arrangée » par un compositeur notoire. Menuhin se cabra et refusa de jouer une version modifiée. Mais, le chancelier Hitler ayant exprimé le désir que la première audition ait lieu en Allemagne, ce fut Kulenkampf qui l'exécuta le 29 novembre 1937.

Voici l'opinion de Menuhin sur la valeur du concerto : « *C'est une chose curieuse, miraculeuse même que la musique puisse ainsi se conserver sans rien perdre de son pouvoir, de ses qualités, dans de sombres archives ; elle garde même une pureté originelle que n'ont plus les oeuvres par trop jouées et adaptées par les exécutants à leur tempérament personnel. C'est là une partition romantique, héroïque, suppliante et tendre, aussi fortement que si elle venait d'être écrite. Les caractères rythmiques, harmoniques et mélodiques contraignent aux mêmes et éternelles expressions. Une maille manquait à cette magnifique chaîne qu'est la littérature violonistique : le Concerto de Schumann est ce chaînon réalisant la liaison entre ceux de Beethoven et de Brahms, mais en inclinant plutôt vers celui-ci. En effet, on trouve dans les Concertos de Schumann et de Brahms la même chaleur humaine, la même douceur caressante, les mêmes rythmes audacieux et mâles, des caractéristiques semblables dans les idées et les harmonies riches et nobles. Il y a aussi entre eux une grande ressemblance thématique. Brahms n'aurait jamais été ce qu'il est sans l'influence de Schumann.* »

Même opinion de la part de M. Serge Koussewitsky : « *En écoutant le Concerto de Schumann, celui de Brahms résonne constamment dans l'oreille.* » M. Edwin H. Schloss dans le Philadelphie Record (17-12-37) est du même avis ainsi que M. Samuel Chotzinoff. Mais notre éminent collaborateur Olin Downes s'insurge contre ce parallèle.

L'œuvre fut écrite par Schumann en octobre 1853 et confiée au célèbre violoniste Joachim qui l'a exécutée dans un cercle intime, mais jamais en public. Et pourtant, il écrivait le 15 octobre 1857 à Clara : « *Le dernier mouvement est très difficile pour le violon, mais je commence à l'avoir « dans les doigts » Il y a des passages si merveilleux et glorieux dans le premier et deuxième mouvements* ».

A la mort de Joachim en 1807, l'œuvre fut classée dans les archives de la Bibliothèque d'État de Berlin. Joachim avait spécifié qu'elle resterait inédite pendant un siècle après la mort de Schumann, soit jusqu'en juillet 1956.

Serge Koussewitsky pense que cette décision de Joachim n'a pu lui être dictée que par l'affection qu'il portait à Brahms. C'est une opinion.

Voyez Arthur DANDELOT, « *Art Musical* » du 11 février 1938, page 477 sq. et le Dr. Richard PETZOLD : *Robert Schumanns einziges Violinkonzert.* — « Der Weihergarten (janvier 1938, pages 1-2). Mais voyez la mise au point de Madame Joachim-Chaigneau dans l'*Art Musical* du 18 Mars 1938 (p. 609).

Pourquoi faut-il que l'allegro vivo qui clôture le premier mouvement soit du Rimsky de Shéhérazade, et que le violon, par ailleurs généralement bien traité, joue dans le final presque exclusivement un rôle de batterie?

***

A signaler encore chez Eschig : « *Soliloque et Forlane* » *pour alto et piano*, de REYNALDO HAHN, que l'auteur a écrit spécialement pour le concours de 1937 du Conservatoire de Paris, et qui a le mérite de condenser sous une forme élégante et musicale, toutes les ressources de cet instrument.

***

Chez Sénart, une transcription très adroite — encore que peu souhaitable à notre avis — de « *Jeunes Filles au Jardin* » extrait des « *Scènes d'enfants* » de MOMPOU, qui sont si spécifiquement du piano que seul un violoniste de la classe de Szigeti peut en faire admettre l'audition au violon.

***

Chez Sénart également, un petit recueil d'exercices préparatoires pour violon de M. BERTHOUD, intitulé « *Les Gammes* ». Une note de l'éditeur nous avertit qu'il s'agit d'une édition réduite du Traité des Gammes du même auteur dont elle contient les exercices préparatoires les plus importants — édition destinée « aux débutants ». — Le moins qu'on puisse dire c'est que l'examen attentif de cet ouvrage sous sa forme réduite ne nous a pas convaincu ; à notre avis il ne peut être que dangereux entre des mains inexpertes.

Henry Desclin.

ŒUVRES VOCALES :

René Bernier. « *Eternité* » (Franz Hellens). Mélodie pour chant et piano (existe avec orchestre). — Bruxelles, Fernand Lauweryns. Prix : 12 fr.

Soigneusement écrit, rédigé avec un luxe de détails, ce lied est empreint d'une atmosphère mélancolique et fluide bien particulière à l'auteur.

Le rythme de la partie vocale suit fidèlement celui du beau texte du poète Franz Hellens ; pourtant nous aimerions parfois entendre le chant, étalant en valeurs plus longues un « melos » élargi ; cela contribuerait à vivifier l'atmosphère de la composition et laisserait à la voix sa part de collaboration si importante dans le lied moderne.

Marcel Tremois. *Deux Odes d'Horace* (Traduction de Leconte de Lisle). 1. *A un enfant.* - 2. *A la fontaine de Bandusia.* Mélodies pour chant et piano. — Paris, Maurice Sénart. Prix : 12 fr.

Ces poèmes n'ont certes pas reçu la parure musicale spécialement évocatrice du

poète latin, mais pouvait-il en être autrement ? Le musicien était ici en présence de textes d'une langue toute française.

Néanmoins ces pièces vocales, sans être d'écriture bien neuve, sont d'une essence musicale toute empreinte de distinction ; « A la Fontaine de Bandusia », surtout, sonne sous un revêtement riche en sa tonalité chaude de mi-bémol mineur.

Raymond MOULAERT.

Jean Clergue. « *Testament* » (HENRY VERMEIL). Mélodie pour chant et piano. — Paris et Bruxelles, Henry Lemoine. Prix 8 fr.

Mélodie très chantante, expressive, parfois marquée d'une jolie émotion mais trop peu originale à notre gré.

Norman Fraser. *Rondo Campesino* (*Canción Chilena*). Mélodie pour chant et piano. — Londres, Chester, Prix : 2-6 net.

Cette courte pièce vocale — dont l'auteur a aussi écrit le poème — est on ne peut plus évocatrice. L'ardeur de sentiment y est infiniment soulignée par une partie vocale fort bien notée et un accompagnement de piano évoquant des guitares, instrument dont trop souvent on ignore l'inépuisable ressource expressive.

Émile Passani. « *La Fête* » (*Pierre Lorya*). - 1. *Cacophonie.* - 2. *Manèges.* - 3. *Coulisses.* - 4. *Boniment.* Mélodies pour chant et piano. Paris. Maurice Sénart.

Le titre de ces quatre pièces et les indications de tempi et nuances où l'on trouve *Bruyant, bigarré, incohérent - bien vulgaire - brutal...*, expressions tempérées par un *Mélancolique*, disent suffisamment le sens de ces morceaux.

Hâtons-nous de dire que tout cela est intéressant et écrit d'une main ferme ; que le chanteur et le pianiste y trouveront, l'un autant que l'autre, un élément de succès, car vraiment l'auteur possède la sûreté de ses effets.

Francis de Bourguignon. « *Pureté des Aubes* » (C. de Radzitzky). Mélodie pour chant et piano. — Bruxelles, Fernand Lauweryns. Prix : 10 fr.

Fort joli lied. Dans un tempo lent, la partie de clavier déroule un fond de sonorités expressives où l'on découvre parfois de curieuses harmonies. Sur ce fond la voix chante avec ampleur mais aussi avec un nuancement varié qui amènera vers la fin de la pièce un pianissimo, pour la joie du chanteur.

R. M.

LES LIVRES

SCIENCE ET MUSIQUE :

Il n'est pas nécessaire, sans doute, de présenter à nos lecteurs l'attachante personnalité de l'auteur de *Science and Music.* Sir James Jeans (1) n'a pas cru déchoir en distrayant de nombreuses heures à son activité de savant, pour mettre beaucoup de la science de notre temps à la portée du public intellectuel. L'exposé simple, et cependant correct, des derniers progrès de notre connaissance des phénomènes naturels est une tâche extrêmement difficile. L'auteur est parvenu, dans ses ouvrages sur l'astronomie, la physique moderne et la relativité, à expliquer la réalité dans ce qu'elle a de plus subtil sans jamais cesser d'être clair. Aujourd'hui, il nous donne un remarquable ouvrage d'acoustique générale, spécialement destiné aux musiciens.

Ce livre pourrait s'intituler : de la science à la musique, l'intention de Sir James Jeans étant de prendre appui sur la base ferme des données physiques, pour aboutir à la justification logique du langage musical vivant, et tel qu'il fut aux moments typiques de son évolution historique.

Il débute par la description des organes de l'ouïe. Les vibrations du tympan sont transmises à la chaîne des osselets qui constituent l'oreille moyenne. Le dernier osselet transmet ses mouvements à l'oreille interne par la fenêtre ovale. Le rôle des osselets est de réduire l'amplitude des mouvements imprimés au tympan, tout en augmentant simultanément les pressions exercées. Derrière la fenêtre ovale, s'allonge un canal rempli d'un liquide particulier qui transmet les vibrations à la membrane basilaire. Celle-ci est constitué d'environ 24.000 fibres analogues aux cordes d'un piano à échelle prodigieusement réduite. Chaque fibre correspond, semble-t-il, à un son de hauteur déterminée. La transmission au cerveau est assurée par les nerfs auditifs.

Avant de continuer son exposé, l'auteur explique plus en détail ce que l'on entend par le mot « vibration ». Lorsqu'un objet vibre, par exemple une membrane de téléphone, un point quelconque de l'objet décrit un mouvement de va-et-vient. Les élongations de ce point, mesurées à partir de sa position d'équilibre sont donc variables lorsque le temps s'écoule. Si, à partir d'un axe, on dessine ces élongations successives, à des intervalles de temps égaux suffisamment petits, on obtient un grand nombre de points qui sont situés sur une courbe qui ondule autour de l'axe ; la forme de cette courbe caractérise complètement la vibration du point. Cette courbe peut, en principe, être irrégulière. Cependant, elle offre fréquemment la propriété de « périodicité ». Dans ce cas, une oscillation complète du point est représentée par un fragment de courbe qui se reproduit, identique à lui-même, in-

(1) Sir James Jeans. *Science and Music.* Cambridge University Press, 1938. In-16, 258 pp. Prix : 8 s. 6 d.

définiment. On dit alors que le mouvement est périodique. La « période » est l'intervalle de temps au bout duquel une oscillation succède à l'oscillation précédente. La « fréquence » est le nombre de périodes qui se succèdent en une seconde. La fréquence du « do » central d'un piano est de 256 périodes par seconde. Les notes les plus graves auxquelles l'oreille humaine soit sensible se situent aux environs de 16 périodes par seconde (*ut* d'un tuyau d'orgue ouvert de 32 pieds), les plus aigües atteignent 30.000 périodes par seconde.

A fréquence égale, il existe une infinité de courbes périodiques de formes différentes. Parmi celles-ci, la plus simple est la « sinusoïde ». Une courbe périodique quelconque est équivalente à la superposition de plusieurs sinusoïdes dont les fréquences sont des multiples de la fréquence fondamentale. Cette propriété s'exprime, en langage musical, en disant qu'un son musical donnant une impression de hauteur déterminée (fondamental) est constitué d'une superposition, à ce fondamental, de toute une série d'« harmoniques » dont le nombre et l'importance relative constituent le « timbre » du son.

Cette théorie du timbre est due au physicien allemand Helmoltz. Elle s'applique à tous les sons émis par les instruments de musique.

L'instrument transmet ces vibrations à l'air environnant, en comprimant et décomprimant alternativement ce dernier dans son voisinage immédiat. Ces compressions et décompressions se transmettent alors de proche en proche, à grande vitesse (environ 340 mètres à la seconde, dans l'air à 20° centigrades) et viennent frapper les organes auditifs.

L'auteur rappelle le fonctionnement des principaux instruments de musique, à cordes frappées, pincées, frottées ; à vent ; ou basés sur les possibilités vibratoires d'autres objets encore. Il montre que les vibrations des colonnes d'air des instruments à vent sont produites soit par la production de tourbillons alternés dans un courant d'air (tuyaux à embouchure de flûte) soit par les mouvements alternatifs d'une anche (hautbois, clarinette, tuyaux à anche de l'orgue, voix humaine).

Sir Jeans expose ensuite les théories de l'harmonie proposées successivement par Euler, d'Alembert et Helmoltz. Cette dernière, basée sur l'existence du phénomène des battements, est la seule qui ait une valeur définitive. Lorsque l'on émet simultanément deux sons de fréquences voisines, il se produit des renforcements périodiques appelés battements, qui sont désagréables à entendre dans certaines limites. Deux sons sont dissonants lorsque les fondamentaux ou des harmoniques importants battent ensemble. Le phénomène de dissonance est donc d'autant plus accentué que les sons ont un timbre plus riche.

La formation des échelles musicales s'explique par la succession des harmoniques d'un son donné. La nécessité de limiter, pour la construction des instruments à sons fixes, le nombre de notes compris dans une octave, a conduit les musiciens à remplacer la quinte juste (rapport des fréquences des notes composantes : 3/2) par une quinte légèrement altérée — trop peu pour que cette altération soit perceptible à une oreille courante, — et à construire les douze notes de la gamme dite « tempérée » à l'aide de la succession de douze de ces quintes.

Une solution plus exacte — mais nécessairement plus complexe — a déjà été proposée, au XVIe siècle, par le célèbre mathématicien et géographe Gérard Mercator. Elle consiste en la division de l'octave en 53 intervalles. Il est compréhensible que l'on ne s'y soit référé que pour la construction d'instruments de pure

démonstration. Les progrès de l'émission de musique à l'aide d'instruments mécaniques conduiront peut-être bientôt à l'adoption d'une telle échelle. Bien entendu, le problème ne se pose pas pour la voix humaine ni pour les instruments à sons non fixes, tels que le violon.

L'auteur étudie ensuite les salles de concerts. Il rappelle les lois fondamentales de la réverbération du son, le rôle des matériaux absorbants, et résume les qualités d'une bonne salle : ses limites absorbantes doivent être bien déterminées, sa forme doit être soigneusement étudiée pour éviter les échos gênants ou les concentrations anormales d'énergie sonore.

Sir James Jeans termine son ouvrage en étudiant avec plus de détail qu'au début le fonctionnement de l'oreille et ses réactions aux sons d'intensités ou de fréquences différentes.

Dans son ensemble, ce livre constitue un excellent résumé de tout ce qui, dans la science acoustique d'aujourd'hui, intéresse la musique et les musiciens. L'habileté consommée de l'auteur lui a permis de conférer à toutes ses explications une simplicité, une clarté et une aisance remarquables.

Nous ne pouvons que recommander vivement la lecture de cet ouvrage à tous ceux qui ont le désir d'approfondir leur connaissance des phénomènes sonores.

JEAN BOSQUET.
Chargé de cours d'acoustique et d'électroacoustique à l' Université de Bruxelles.

LE MOYEN-AGE BYZANTIN :

Source bien peu connue du grand public, parce que s'adressant surtout à des spécialistes, l'ensemble des manuscrits de musique byzantine et d'écrits contemporains touchant l'art de l'ancien empire de Constantinople est puissamment intéressant. Mais bien peu nombreuses sont les études publiées sur le sujet jusqu'à ces dernières années. On me permettra de citer celle que j'ai donnée sur le fameux manuscrit du traité Hagiopolites, dans la revue *Byzantion*, de Bruxelles, en 1933.

Aujourd'hui, avec le beau livre du R. P. Petresco sur *L'Office de Noël*, dont il reproduit le chant de la liturgie grecque d'après les anciens manuscrits, il faut placer au premier rang les splendides publications de la fondation Rask-Oested, de Copenhague, et de l'Union Académique Internationale. Trois séries sont, depuis quatre ans, en cours de publication : 1° les *Monumenta*, admirables reproductions en fac-simile des manuscrits notés les plus rares ; 2° les *Transcripta*, où on donne la transcription en notation moderne ; 3° les *Subsidia*, ou études d'interprétation.

Malgré les rares critiques de détail qu'appelle nécessairement un travail aussi formidable, cette publication sera l'éternel honneur de MM. Carsten Hoeg, H. J. W. Tillyard et E. Wellesz, et de la munificente firme Levin et Munksgaard, de Copenhague. Préfaces et présentations sont rédigées en français ; les autres langues admises dans les transcriptions sont l'anglais et l'allemand. J'ajoute que la Belgique est représentée, dans cette belle entreprise scientifico-artistique, par l'éminent professeur M. Henri Grégoire, qui s'est chargé de la partie délicate de la revision des textes gréco-byzantins.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Nous donnerons prochainement une soigneuse analyse de l'important ouvrage de P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (*Theoretischer Teil*), publié par B. Schott's Söhne, Mainz, 1937, 250 pp. Bornons-nous, pour le moment, à une brève mention.

Dans l'introduction, l'auteur explique comment il a été amené à composer ce livre, fruit de nombreuses années d'enseignement. Il explique son point de vue en matière d'enseignement et de composition et il indique la catégorie de lecteurs à laquelle il s'adresse. Il n'entend pas supprimer les anciens traités de composition en ce qu'ils ont de vivant et d'utile ; il veut surtout codifier autant que faire se peut les nouvelles acquisitions du domaine technique devant lesquelles le jeune compositeur reste perplexe, ou dont il se sert sans contrôle. Se basant sur des données scientifiques, l'auteur examine d'abord le matériel sonore proprement dit ; puis il étudie les propriétés de ce matériel. Ensuite il consacre une étude spéciale à l'harmonie et à la mélodie ; le tout se complète par des exemples d'analyses d'œuvres anciennes et contemporaines (Dies irae, G. de Machaut, J. S. Bach, R. Wagner I. Strawinsky, A. Schönberg, P. Hindemith). Une partie entièrement pratique est annoncée, qui paraîtra dès que l'auteur l'aura mise au point.

D. D.

Georg Schünemann : *Erinerungen un Schubert. Josef von Spauns erste Lebensbeschreibung.* Berlin et Zurich. Atlantis-Verlag. 125 pages.

L'ouvrage est une réédition, présentée par M. G. Schünemann, de la première « *Vie de Schubert* » écrite par Josef Von Spauns.

M. Schünemann fait en premier lieu une étude critique et précise des publications (articles nécrologies, hommages) qui suivirent la disparition de Schubert, et des souvenirs donnés par ses amis. (Schubert mourut assez brusquement du typhus. Personne n'avait songé à noter les chapitres de sa vie, les luttes de son génie). La chronique de Spauns se revèle la plus complète et la plus intéressante qui soit.

Elle ne fut pas éditée. M. Friedlaender (mort en 1934) qui la possédait, l'attribuait à Schober (autre intime de Schubert) pour des raisons plausibles qui ne peuvent être exposées ici. M. Schünemann apporte les preuves de l'exacte propriété de Josef von Spauns. (Signalons en passant le relevé précis des sources de documents relatifs à Schubert).

Quant au récit de Spauns, c'est le résumé de la vie de Schubert, dicté par une profonde amitié et une vive admiration sans essai de critique ou de départage des œuvres, mais riche d'anecdotes aujourd'hui oubliées, de nombreuses précisions, de précieux souvenirs.

Signalons : la réalisation des opéras, la genèse de certaines mélodies, les relations avec Salieri etc...

Une intéressante documentation concernant les noms cités (Weigl, Von Gymnich, V. Collin, V. Mosel, Mayrhofer etc. etc.) et les détails de certaines œuvres, complète l'ouvrage de très habile façon.

Edition remarquable, comme toutes celles de l'*Atlantis*.

F. M.

Deems Taylor : *Of men and music,* Simon and Schuster, New- York.

Mr. Taylor's book, largely based upon his informal talks given during the intermissions of the New York Philharmonic Symphony Society's radio broadcasts, contains much that is of interest both to the musician and the laymen. Mr. Taylor has the happy ability to write with

sound commonsense, adopting the attitude that music is to be enjoyed rather than to be intellectually torn apart. The pithy and often penetrating comment to be found among the pages of this volume might well be taken to heart by many professional musicians, even though much of it is designed for the general music loving public. Much of the material is obvious to the musician, but there is often a new angle given to it, usually with a clarity that is striking.

Whether one agrees entirely or not with his approach to modern music, there is a directness of purpose in his method of presentation that is pleasing, and much of it is worth pondering over. Through the various little essays one discovers a certain personal aesthetic, sometimes hidden away, sometimes frankly exposed. Mr. Taylor now and again points to the forgotten men in music and gives us good reason to thank him thereby ; such a one was Mr. Chas. M. Loeffler, one of America's most distinguished composers, whose works are neglected here.

There are pages of humor and pages of pathos contained in this volume, as well as anecdotes of no great importance, told, however, with a true charm that makes them pleasant reading even when they are not new. Few books on music written in a semi-popular vein have struck the note of authoritativeness and pointed out the frailties of the musician at large as has this book.

D.

Peeter Raabe : « *Deutsche Meister* » Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Coll. von Deutscher Musik ; Band 58. 92 pages.)

Sous le titre « Maîtres allemands », le Dr. Raabe publie des discours prononcés à l'occasion de divers festivals musicaux. La liste des sujets : Beethoven, Weber, Liszt, Liszt et la musique allemande, Wagner et Beethoven, Brahms, Bruckner, est loin d'être complète.

L'auteur de cet opuscule est un des musiciens les plus en renom dans l'Allemagne actuelle. Chef d'orchestre, musicologue, il est à la tête de l'organisation musicale allemande en qualité de « Praesident der Reichsmusikkammer ». Conservateur du Musée Liszt à Weimar, directeur de la révision des œuvres du maître, il est particulièrement documenté sur le chapitre du grand romantique. Une thèse en 1916 « *Die Entstehung Liszts Orchester* » (la formation de l'orchestre de Liszt) fut suivie en 1931 de 2 volumes « *Lebensgeschichte Liszts* », (vie de Liszt).

Le point le plus piquant de l'ouvrage est le rattachement de Liszt à la musique allemande depuis la récente découverte de ses origines exactes.

Le volume n'a pas la prétention d'apporter des précisions nouvelles à l'histoire des maîtres. Le Dr.Raabe étudie les grands maîtres allemands sous l'angle du régime actuel. Le titre nous avertit qu'il s'agit de discours prononcés au cours de commémorations publiques.

F. M.

Frank Howes. *The later works of R. Vaughan-Williams*, Oxford University Press, Londres.

Les dernières œuvres de ce compositeur, qui semble avoir recueilli le sympathique respect dont Edw. Elgar bénéficia de son vivant, sont analysées brièvement dans ce petit volume, illustré de nombreux exemples. L'auteur passe en revue *Flos campi*, suite pour alto, chœur et orchestre ; Bare, 2 chœurs ; Fantaisie pour Violoncelle sur des motifs du Sussex ; Concerto pour piano et orch., Suite pour alto et orch., Symphonie en fa, Dona nobis pacem, cantate ; 5 portraits de Tudor (suite) et conclusion, dans laquelle M. Howes exprime sa sincère admiration pour ce compositeur éminemment anglais.

PAUL GILSON.

Arthur Hoérée. *Albert Roussel.* Paris, Rieder, (Collection des maîtres de la musique ancienne et contemporaine). Prix : 20 fr., relié : 25 fr.

A 25 ans, on le sait, Albert Roussel quitte la mer pour la musique. Sa lettre de démission envoyée au Ministère de la Marine, il s'inscrit à la *Schola Cantorum* que dirigeait alors Vincent d'Indy. Son ambition, dès lors, fut noble et pure, c'est-à-dire conforme à lui-même : « Ce que je voudrais réaliser, a-t-il dit, c'est une musique se satisfaisant à elle-même, une musique qui cherche à s'affranchir de toute localisation dans l'espace. Je ne veux faire que de la musique. »

Son œuvre fut une continuelle recherche. Là est sa plus haute unité. M. Hoérée propose, de cette œuvre en perpétuelle évolution, une division en quatre périodes : La première comprend les œuvres du début jusqu'à *Divertissement*, « qui tourne le dos à l'esthétique de son époque, tant par la franchise de ses mélodies que par la continuité de son rythme. Ce sont là précisément les caractéristiques contre l'impressionnisme, réaction qui aboutira au néo-classicisme d'après-guerre ». — La seconde partie part des *Rustiques* pour aboutir au *Festin de l'Araignée*. Ici, selon l'auteur, Roussel subit l'influence tout extérieure du debussysme ; les éléments descriptifs et pittoresques abondent. Mais le *Poème de la Forêt* est bien davantage de la musique pure qu'une œuvre descriptive. Et à partir de ce moment, les traces de debussysme s'atténuent et notamment dans la *Suite pour Piano* commence à s'affirmer le style rousselien. — M. Hoérée classe *La Ville Rose*, à côté de l'extraordinaire *Festin de l'Araignée*, parmi les plus heureuses du maître et il remarque très justement que, malgré la richesse du coloris, Roussel a su éviter toute extériorité et toute recherche d'artifices. — La troisième période est plus personnelle encore. Elle va de *Padmàvati* à la *Deuxième Symphonie* et s'inspire d'un certain romantisme de combat qui prépare les conquêtes de la Quatrième période. Avec Padmâvati, Roussel cherche à rénover l'ancien opéra-ballet ; l'équilibre entre l'élément dramatique interne et son expression y est remarquable. Après l'avoir entendue, Paul Dukas disait : « Je crois sincèrement que, de la nouvelle génération de musiciens, M. Albert Roussel est de ceux qui... donnent l'impression la plus forte par l'alliance du métier traditionnel et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le plus souvent le désordre ». — Avec le *Sacre du Printemps*, Roussel apparaît complètement dégagé de l'impressionisme ; il tente de se rapprocher d'une musique voulue et réalisée pour elle-même. La *Symphonie en si bémol*, toute en contrastes romantiques, marque la scission définitive avec l'esthétique debussyste.

Et voici enfin la période rousselienne, la période classique, au style continu, aux larges développements par plans bien équilibrés. La *suite en fa* illustre cette compénétration intime de la pensée et de son expression sonore. La *Troisième symphonie en sol mineur* connaît l'audace tranquille d'une pensée sûre d'elle-même. Dans une forme cependant très exploitée, la vaste fresque décorative du *Psaume LXXX*, dédié à la Reine Élisabeth, provoque chez l'auditeur une authentique vibration personnelle. — Et après avoir ainsi heureusement analysé d'après leurs plus essentielles données, l'œuvre complète et diverse du maître français disparu, Arthur Hoérée cite, en manière de conclusion, ce jugement synthétique de Robert Brussel : « Albert Roussel est de ceux qui donnent aux générations nouvelles, en même temps que le sentiment des libertés nécessaires, le goût des indispensables disciplines. »

S. Houssiau.

LES REVUES [1]

SUR MAURICE RAVEL :

Dans un article, d'une transparente beauté, de la revue *The Chesterian* (Londres, janv.-févr. 1938), M. G. Jean Aubry parle avec émotion de Maurice Ravel, poète-métaphysicien de la musique, dont l'inspiration se complait dans la magie d'un monde idéal et qui, « épris de liberté et d'ordre », exprime les émotions humaines par le truchement de personnages imaginaires, « plus réels que nous-mêmes en raison de la qualité immortelle de leur substance ».

Par son œuvre, Ravel mérite une place « au-dessus de presque tous les compositeurs de son temps ». Original et indépendant à un degré rarement rencontré, l'évolution de son talent a suivi sa courbe sans jamais en dévier. Il n'a pas cherché la singularité, mais s'est constamment préoccupé de donner aux problèmes qu'il abordait des solutions maîtresses. L'essentiel des choses, exprimé avec une discrétion absolue, seul l'attirait. Son activité de musicien — but de sa destinée — il la déployait avec le plus complet désintéressement.

Sa maîtrise transcendante masquait, pour certains, son émotion, mais, en fait, « y a-t-il beaucoup d'œuvres de notre époque qui fassent montre d'autant d'animation, d'un aussi délicat rayonnement, d'une aussi chaleureuse confiance dans la splendeur du monde... que son *Daphnis et Chloé* ? » Chez lui la virtuosité était créatrice. On a parfois reproché à cet esprit curieux, exact, méthodique, de ne pas produire davantage. Mais Ravel ne fit-il pas bien de nous donner quelques œuvres seulement, mais de très belles, et « aurait-il pu concilier une méthode d'écriture aussi méticuleuse avec une production abondante ? »

On a souvent comparé Ravel à Couperin. Sans doute, ce dernier savait-il s'évader des petites formes pour se prélasser dans un monde de féerie un peu à la Watteau, et M. Jean Aubry, faisant allusion à la belle tenue intellectuelle de Ravel et à son souci d'innover sans détruire, concède « qu'à certains égards il était plus proche des meilleurs esprits du XVIIIe s. que de ceux de notre temps : il comprenait que la vraie liberté ne consiste pas en l'absence d'éducation et en vulgarité spirituelle ». Mais M. Jean Aubry ajoute aussitôt que Ravel a bien été un homme de son temps, de même qu'il est, par la transcendance de son inspiration, un citoyen de tous les âges.

Des comparaisons assez neuves, semble-t-il, viennent clore l'article de M. Jean Aubry. Le contraire de Debussy, épris du sensible, « Ravel se plaira, dans le Paradis de la musique, à se trouver avec Weber qui, comme lui, aima les féeries, avec Schubert, dont il partagea le savoir-faire merveilleusement simple et naturel, et avec Chopin, qui rechercha, ainsi qu'il le fit, l'élégante perfection et la maîtrise absolue de toute émotion. »

SAFFORD CAPE.

(1) *N. D. L. R. — En raison de l'importance des* articles *contenus dans ce premier fascicule, nous avons dû réduire la partie* documentaire et critique *et reporter la plupart de nos Chroniques aux prochains fascicules.*

POUR COMPRENDRE BRUCKNER :

L'intéressante revue allemande *Die Musik* (Hesse, édit. Berlin-Schöneberg) nous livre deux importants articles sur Bruckner. Le premier de W. Danckert, est intitulé : « *Bruckner und das Natursymbol.* » Bruckner, dit l'auteur, est étranger à son temps. Le considérer, pour expliquer ce phénomène, comme un prolongement du baroque sud-allemand et autrichien, c'est toutefois à tout le moins insuffisant. L'incompréhension dont témoigne l'opinion musicale française à son égard nous met sur la voie d'une explication plus juste et plus profonde. La musique de Bruckner exprime le devenir perpétuel, se nourrit des symbôles de la nature. De là ce balancement majestueux et calme de sa musique, la consonnance de son harmonie : elle ne connaît pas l'individualisme ; elle va aux sources de l'inconscient d'où elle tire ses visions cosmiques. Cette pénétration jusqu'au domaine des mythes de la nature le mène au delà du catholicisme jusqu'au centre payen des forces cosmiques : l'éternel féminin dans le sens du maternel, du principe de fécondité, du « principe universellement créateur de l'éros cosmique ». La vie de Bruckner n'a pas de rapports avec son œuvre, ce qui le distingue des autres compositeurs du XIXe siècle. Il a puisé dans l'inconscient et bâti non une œuvre fragmentaire, mais un monument complet. Ce fut une « renaissance du tellurique ».

La seconde étude : *Anton Bruckner im Lichte deutscher Auferstehung* est de Fr. Shorreny. La valeur de Bruckner est reconnue parce qu'il a su toucher le cœur de son peuple ; l'esprit qui anime son œuvre est un esprit germanique, plus précisément, un esprit allemand. Son cas ne ressemble pas à celui de Wagner qui était un lutteur acharné, tout à l'opposé de Bruckner. Celui-ci a souffert du mauvais gouvernement de son pays et de l'opposition juive. Mais sa vie fit preuve d'un héroïsme peu commun, propre à la race germanique. Cela se reflète dans le caractère romantique de son œuvre. Il s'est servi des formes traditionnelles de la symphonie, mais les a élargies de façon personnelle. L'esprit de son œuvre est l'esprit par lequel tous les grands compositeurs allemands ont triomphé, ce qui justifie la vénération actuelle du peuple allemand à son égard. — L'exposé de cet article a un sens plus politique que musical ou scientifique.

D. DILLE.

L'OPINION DE TCHAIKOWSKY SUR LES « CINQ » :

La revue *Die Musik* (Berlin, janvier 1938) publie une lettre inédite de Tchaikowsky à Mme von Meck (21 novembre 1877). En voici quelques extraits, traduits à l'intention de nos lecteurs : « Tous les nouveaux compositeurs pétersbourgeois (il s'agit des Cinq) sont des gens très doués ; mais tous épris d'eux-mêmes et se croyant, en bons dilettanti, placés beaucoup plus haut que les autres musiciens du monde. Un exemple typique est celui que montre Rimsky-Korsakov. Comme les autres, c'est un autodidacte... Il est d'une nature très sérieuse, honnète et instruit. Tout jeune, il se trouva en contact avec des gens qui cherchèrent à le convaincre de son génie et que l'étude ne lui servirait à rien, que l'école tuait l'inspiration et desséchait l'imagination, etc. Tout d'abord, il y crut. Les premiers ouvrages prouvent un grand talent, auquel manquait néanmoins le développement

théorique et scolastique. ... R. Korsakov est le seul [de ses confrères], qui, il y a cinq ans, eut le pressentiment que les prédicats de son cercle n'étaient pas fondés, que le rejet de l'école, de la musique classique, le mépris de l'autorité des maîtres et des chefs-d'œuvre n'étaient [au fond] que de l'ignorance. Je possède une lettre de lui, de cette époque, qui me remua. Il est en proie au doute le plus profond, sentant qu'il a gâché inutilement tant d'années pour se trouver finalement sur une route qui ne conduit nulle part. Il se demande ce qu'il faut faire, à présent. Il va de soi qu'il doit étudier. Et il s'y met, avec un tel zèle, que la technique scolastique devient aussitôt pour lui un indispensable élément vital. Dans le courant d'un été, il écrit 64 fugues, dont il me soumit une dizaine. Il estimait qu'elles étaient tout à fait correctes dans leur genre, mais j'ai bien remarqué que la réaction avait suscité en lui une cassure. Le mépris de l'école lui fermait le culte de la technique musicale. Immédiatement après parurent sa symphonie et son quatuor. Ces ouvrages ont des beautés mais sont empreints d'un sec pédantisme. Évidemment R. K. traverse en ce moment une crise dont il est difficile de présager l'issue. Ou il travaille pour devenir un grand maître, ou il peut sombrer dans les subtilités du contrepoint...

Sur Borodine : « Agé de 50 ans, professeur de chimie... Encore un talent et même un très grand talent... Sa technique est si faible qu'il ne sait pas écrire une seule mesure sans l'aide de quelqu'un...

Sur Moussorgsky : « Son talent est peut-être le plus significatif de tous, seulement, c'est une nature limitée, en ce qu'il n'a pas le désir de se perfectionner, une nature qui croit aveuglément aux théories absurdes du cercle [des Cinq], et imbu de sa propre génialité. De plus, c'est une nature primitive, qui se complaît aux grossièretés et brutalités...

Sur Balakirew. : « Une personnalité significative de ce groupe est Balakirew.... Il possède un talent extraordinaire... Malgré ses dons, il fit beaucoup de mal. Par exemple il persuada le jeune R. Korsakov que l'étude est préjudiciable. Il est certainement, dans ce cercle bizarre [des Cinq], celui qui imagina les théories qui troublèrent si fort certains, conduisirent d'autres en des directions fausses et firent sombrer maint talent... »

PAUL GILSON.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ATONALITÉ :

Un lecteur de *The Monthly Musical Record* (février 1938), M. Hans Heimler, a suivi avec intérêt une discussion récente sur l'atonalité, publiée dans cette revue. Il y ajoute, comme observateur impartial, quelques considérations dignes d'être mentionnées, à titre documentaire.

La théorie de Schönberg part, selon lui, du faux point de vue qu'il serait possible d'entendre la musique réellement tempérée, ce dernier système ayant été substitué au système normal constitué d'intervalles inégaux.

Le fait que nous écoutons la musique exécutée selon le système tempéré en tenant compte, mentalement, de la différence entre les notes diésée et bémolisée, tendrait, inévitablement, à nous faire entendre la musique atonale d'une façon qui diffère sensiblement de la manière dont le compositeur la conçoit.

On ne peut pas dire, ainsi que Bell et Hindemith le suggèrent, que la musique atonale soit constamment sur le point de moduler : l'idée même de la modu-

lation exige un point de départ et une progression vers un certain but ; la musique atonale n'a ni cette progression, ni cette intention.

Hindemith analyse l'harmonie comme une suite d'accords verticaux. Son système de recherche mélodique est purement mécanique et peu naturel. Comme Ernest Kurth, il commet l'erreur de séparer la ligne mélodique de ses sources harmoniques, au lieu de considérer la mélodie et l'harmonie comme le résultat d'une seule force naturelle.

Il ressort d'une définition particulière donnée au terme « tonalité », qu'en obéissant à des lois musicales naturelles on peut trouver un point de ralliement entre la musique de compositeurs aussi divers que Bach, Brahms, Scarlatti, Beethoven, K. P. E. Bach et Chopin et la musique la plus avancée.La grande différence entre ces grands maîtres d'une part et Schönberg et Hindemith de l'autre consiste dans le fait que les premiers obéissaient à des lois de l'instinct sans les trouver dans aucun livre.

De l'avenir de la musique, on peut conclure avec G. Ch. Richtenberg : « Je ne puis vraiment dire si cela s'améliorera, mais ce que je puis dire, c'est que, pour devenir meilleur, il faut que cela change. »

M. Bromham.

GEORGES DUHAMEL ET LA MUSIQUE :

On a émis l'hypothèse que l'humanisme de Georges Duhamel procède, en grande partie, de l'intérêt presqu'égal qu'il prend à la médecine, à la littérature et à la musique. M. Herbert Antcliffe entreprend, dans une analyse méthodique et bien menée, *Georges Duhamel on Music* (*The Chesterian*, janv.-févr. 1938) de nous démontrer que la musique, en tout cas, influence fortement et les pensées et le style de l'auteur de la *Chronique des Pasquier.*

Georges Duhamel a la conviction que la musique est aussi essentielle à l'existence que l'air ou que l'eau. Les valeurs et les plans de la vie doivent, pour livrer leur signification profonde, se profiler, en quelque sorte, sur la musique.

Dans la pensée de Duhamel, « musique » signifie d'abord « harmonie des rapports », et il parle — (en bon Français, note M. Antcliffe ; les Anglais ne s'intéressent-ils pas à la chose ?) — de la musique, des paroles, ou même des harmonies et des polyphonies de la cuisine française ! Ses vers conçoivent la musique surtout sous le rapport du rythme — un exemple entre plusieurs : « *Cela se rythme à contre-temps par-dessus le bruit des pieds sur la terre* ».

Mais c'est dans ses œuvres en prose, et particulièrement au cours de sa *Chronique des Pasquier*, que le rôle et les effets de la musique sont explicitement déterminés et exposés. « La musique apparaît ici, écrit M. Antcliffe, comme une chose belle au delà de toute description et non sans utilité. » Elle pacifie : « *Mais quoi ! cette grâce impalpable pourrait-elle sauver le monde* ? » Elle nourrit, elle libère : « *Que la musique fût comparable à la nourriture céleste...* », « *Plusieurs de ces âmes sont pauvres... Il faut que la musique... vienne les saisir et les délier.* »

Cependant, la musique, pas plus que les autres arts, n'est la fin de toute la vie. Elle reste toutefois la voie, la profession que choisirait Duhamel s'il le pouvait : « *Si j'avais à choisir, ... si je pouvais désigner mes vertus, je prierais que me fût accordée celle de la musique, dont l'oeuvre aide les hommes non pas à non mourir, mais à supporter la vie* » (*Chronique des Pasquier*) » ; « *la musique accompagne toutes mes pensées* » (*Défense des Lettres*).

En somme, la musique apparaît, dans l'œuvre de Georges Duhamel, comme la plus haute révélation artistique du beau. Symbôle de l'universelle harmonie, lumière qui éclaire les plus hautes perspectives du réel, elle constitue un élément qui s'il ne peut combler ce désir d'infini qu'on appelle « âme humaine », possède, au moins, la propriété d'apaiser ce désir et d'orienter l'homme vers les vastes horizons de l'esprit.

SAFFORD CAPE.

MUSIC AND PERSONALITY :

Sous le titre de *Music and Personality*, A. H. F. Dickinson, dans la revue *Monthly Musical Record* (Londres, janv.-févr. 1938) se donne pour but d'analyser les éléments principaux des impressions diverses que la musique éveille en nous. Il considère les réactions du compositeur, de l'interprète et celles de l'auditeur.

Bien guidées, ces impressions peuvent contribuer à un développement plus complet de notre personnalité et nous faire éprouver cette sensation d'une qualité exceptionnelle que l'auteur appelle « ideal response » et qui nous permet de goûter la musique au triple point de vue sensoriel, émotif et intellectuel.

Négligeons certains lieux communs ayant trait à la tendance naturelle que nous avons de ne réagir, en général, qu'à l'effet de la musique sur nos sens et sur notre sensibilité émotive. Mais M. Dickinson explique, d'une manière intéressante, la possibilité pour nous d'apprécier la portée intellectuelle de la musique.

« La musique, dit-il pertinemment, peut être conçue comme un art de penser » au moyen des sons. La symphonie et la fugue, les deux formes de composition » principales, sont clairement analogues aux formes plus définies de la pensée pure. » C'est pourquoi certains compositeurs — Bach et Reger, par exemple — parlent » plus spécialement à l'esprit et, partant, aux intellectuels.

» ... Ce serait volontairement, pour éviter de faire vibrer en nous cette fibre » émotive si souvent touchée, que certains compositeurs modernes cultivent délibérément le côté étrange et abstrait de la musique.

» ... Du fait que la manière de penser de beaucoup de personnes n'est pas assez » subtile ou insuffisamment assouplie, on ne s'imagine pas, d'ordinaire, la *sensation* profonde et vitale que la pensée peut produire en nous. » Et c'est, nous dit l'auteur, ce qu'un livre de Graham Wallas, *The art of Thought*, explique parfaitement.

Glanons encore cette remarque : « La phrase populaire — elle parle au cœur » et à l'esprit — vise, en réalité, non le centre de l'émotivité, ni celui de l'intelligence, mais une fibre plus profonde de notre personnalité ».

L'auteur dit que c'est sous l'impulsion de sentiments altruistes, par désir de faire partager leurs sensations à leur prochain, que certains compositeurs, notamment les compositeurs de musique religieuse, se seraient consacrés à leur art.

La composition étant une œuvre de création, nous pensons que ce n'est pas précisément dans un but altruiste que le musicien écrit. Au contraire, nous croyons que la création procure une sensation trop particulièrement intense par elle-même pour qu'elle ne fasse pas plus souvent naître des sentiments égocentristes. Les sentiments altruistes ne sont-ils pas plus particulièrement le fait de l'interprète ?

M. BROMHAM.

CASANOVA, LIBRETTISTE DE « DON JUAN »?

Dans le journal *Tribuna*, du 28 octobre 1937, P. Tedeschi émet l'avis que Casanova a peut-être collaboré au livret du Don Juan de Mozart, se basant à cet effet sur des fragments du texte qu'on a retrouvés dans les papiers de l'aventurier, fragments écrits de sa propre main. — Dans *Die Musik* (février 1938), S. Anheisser oppose à cela deux arguments très sérieux : 1) le caractère du librettiste Da Ponte exclut la collaboration ; 2) la date de composition des fragments en question (qu'on peut déduire du papier employé) écarte même l'idée d'une possibilité de ce genre.

LA MUSIQUE A L'USINE :

Dans « *Labour Management* » (nov. 1937) M. Leslie H. Trace, directeur de la production à la Fabrique de Conserves Baird, Wolton and May Ltd, nous expose un essai concluant réalisé dans cette usine pour soustraire les travailleurs à l'ennui résultant de longues séances d'un travail monotone et sans intérêt. La musique étant le moyen réputé par les psychologues comme le plus propre à cette entreprise, on a installé, après divers tâtonnements préparatoires, un équipement permettant la diffusion d'enregistrements phonographiques tant dans les locaux de travail que dans la salle commune de la cantine, aux heures des repas. En effet, le disque a été préféré à la radio, car il permet de sélectionner des programmes conformes au goût des auditeurs. D'ailleurs, le tumulte de certaines machines rend difficile une bonne émission radiophonique pendant le travail.

En général, les travailleurs marquent une prédilection pour les vieux chœurs et chant populaires — qu'on peut reprendre ou accompagner tous ensemble — les valses, la musique légère, les soli de chant et d'orgue de cinéma les plus répandus. Ils ont répondu à cette initiative patronale en joignant leurs disques favoris à la discothèque fournie par la firme et par leur association.

Selon l'auteur, d'excellents résultats se sont déjà produits : en écoutant, les ouvrières parlent moins et travaillent mieux. Pendant les repas, tous bénéficient d'un délassement mental en même temps que d'un délassement physique. La production s'en trouve accrue et améliorée.

MARG. BERVOETS.

MUSIQUE ET INSTRUMENTS ANCIENS :

Dans l'importante revue allemande, *Deutsche Musikkultur* de Novembre 1937, M. A. Ganse parle avec pertinence de la musique ancienne dans un article intitulé « Die Wiedererwechung der alten Musik ». La musique ancienne, dit-il, connaît une renaissance dont les origines remontent au XIXe siècle. Malgré la fréquence des exécutions, nous sommes encore assez éloignés de la sonorité réelle de cette musique ; ceci s'applique aussi à Mozart et à Haydn. On rencontre les jugements les plus absurdes et les plus arbitraires, vu l'ignorance en cette matière des artistes, et même des savants, ceux-ci ne connaissant souvent la chose que théoriquement. La reconstitution de l'ancienne sonorité et de l'ancienne façon de jouer est primordiale.

Les sources littéraires nous font défaut ou ne donnent pas toutes les garanties. Il faut beaucoup d'intuition et des connaissances étendues pour trouver des données sûres. Les tendances intégralistes qui requièrent l'éclairage aux cierges, le costume ancien, etc., n'ont pas de sens. Il faut reconstruire des instruments anciens et essayer de se rapprocher de l'ancienne sonorité ; alors on découvrira peut-être aussi la possibilité d'exécution avec des instruments modernes.

L'article de M. H. H. Draeger : « *Kinderkrankheiten bei Musikinstrumenten* », touche aussi à ce sujet. Ces « maladies d'enfance », des instruments sont les symptômes d'un perfectionnement prochain. On les rencontre là où naissent de nouvelles conceptions de la sonorité ; l'évolution de la musique ne procède pas du perfectionnement technique, mais le nécessite ; à son tour, ce perfectionnement favorise l'évolution. Nous trouvons des exemples dans les cordes : les différentes espèces de chevilles. Quant aux cuivres, ce fut une lutte pour la gamme chromatique ; les différents procédés ont mené au système des pistons, qui n'est pas parfait. Pour la harpe, il y a le problème de la hausse du son, résolu par les pédales. La question se pose alors : faut-il employer des instruments anciens, avec leurs déficiences, pour l'exécution de la musique ancienne ? L'auteur prétend que non, si on obtient la même sonorité sur un instrument perfectionné. Il conclut : les « maladies d'enfance ne sont pas des caractéristiques, mais des déficiences. »

Nous passons à la pratique avec l'article de W. Bergmann : *Ueber den Vortrag der Werke Bachs auf dem Klavier.*

Jouer Bach au piano, c'est le fausser ; puisque les circonstances nous y obligent, comment se rapprocher de l'original ? Il est absurde de nier le facteur expressif en Bach ; d'aucuns prétendent imiter la sonorité du clavecin ou du clavicorde : le premier n'emploie que les oppositions de forte et de piano ; le deuxième permet une courbe dynamique. Du point de vue artistique, cela est insuffisant. Aucune musique ne manifeste autant de « forces de mouvement », autant d'« énergie d'écoulement ». Or, l'agogique et la dynamique constituent avant tout des nuances, elles sont aussi indispensables qu'inséparables. L'agogique se manifestant en courbes, la dynamique l'y suivra. Dans la musique de clavecin, on ressentait la dynamique, mais on ne la réalisait pas. Comme nous devons traduire aussi fidèlement que possible les énergies vitales et psychiques de la musique de Bach, nous devons nous permettre les inexactitudes stylistiques des courbes dynamiques pour obtenir une interprétation équivalente, et cela aussi lontemps que nous serons forcés d'ampIoyer le piano. L'imitation de la sonorité du clavecin est un pis-aller insuffisant.

Nous pouvons rattacher à ceci un problème d'ordre plus général traité par W. Wolf dans la même revue sous le titre : *Vom psychischen und physischen Anschlag.*

D'après le mot de Beethoven, il y a lieu de distinguer entre le toucher psychique et le toucher physique. Par toucher psychique on entend l'audition interne des suites de sons et des accords avant leur exécution, de même que le compositeur entend intérieurement avant de noter. L'audition externe doit être confrontée avec l'audition interne ; tout le monde n'en est pas capable. En vue d'exercer l'audition interne, le pianiste doit s'assimiler toute la technique du compositeur : harmonie, contrepoint, instrumentation. La personnalité se base sur l'audition interne ; elle s'exprimera d'autant mieux que l'audition interne (le toucher psychique) s'accorde avec l'exécution (le toucher physique) et que l'exécutant est capable de les confronter.

D. D.

REGISTER OF BOOKS ON MUSIC

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

(NOUVEAUTÉS 1937-1938)

Acoustique. — SIR JAMES JEANS : *Science and Music*,Cambridge, University Press. 1937. 258 pp. 8 s. 6 d.

Ll. S. LLOYD : *Music and Sound*, with a Preface by Sir William BRAGG, O. M. President of the Royal Society, Oxford Univ. Press, London, net 10 s. 6 d.

D. DAYTON MILLER : *Sound Waves, their Shape and Speed*. New-York, Macmillan Co. Illustr. XI, 164 pp. $ 2,75.

Bach. — CH. HESSELBACHER : *Jean-Sébastien Bach. Le cinquième évangéliste*. Trad. DELACHAUX et NIESTLÉ, in-16, fr. 17,50.

Beethoven. — HUGO VON HOFMANNSSTAL. *Beethoven*, Rede, gehalten... Vienna, Reichner 1938. M. 1,50.

HERMANN KESSER : *Beethoven der Europäer*. Zum 110. Todestag. Zürich, Oprecht u. Helbling 1937. Fr. 1,80.

ROBERT OBOUSSIER : *Die Sinfonien von Beethoven. Einführungen*. Berlin, Bote et Bock, 1937. M. 2.

RICHARD WAGNER : *Beethoven*. Traduit de l'allemand par Jean-Louis CREMIEUX. Paris, Nouvelle Revue Française. 1937 Fr. 15.

Dr WALTER RIEZLER : *Beethoven*. Vorwort von FURTWAENGLER. Berlin et Zurich, Atlantis-Verlag, 1937. In-8°, 320 pp.

Ludwig Schiedermair-Festschrift. Beethoven und die Gegenwart, 342 pp. Berlin und Bonn, Dümmler, 1937.

Neues Beethoven-Jahrbuch, begründet und herausgegeben von Adolf SANDBERGER, Jahrg 7. Braunschweig, Litolff, 1937. In-8°, 223 p. M. 6,50.

ROMAIN ROLLAND : *Beethoven. Ses grandes époques créatrices. Le Chant de la Résurrection*. Paris, Le Sablier, 1937, 2 vol. in-8°. 620 pp. Fr. 350.

Berg. — WILLI REICH. *Alban Berg, mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen* von Theodor WEISENGRUND-ADORNO und Ernst KRENEK. Vienne, Reichner, 1937. 208 pp. pl. 6. M. 4,80.

Bibliographies. — *R. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze* : Mostra bibliografica di musica italiana, dalle origini alla fine del secolo XVIII, Florence 1937, 102 pp.

LIONEL McCOLVIN AND HAROLD REEVES : *Music Libraries : their Organization and Contents, with a Bibliography of Music and Musical Literature*. Grafton, Londres, 1937. I, 239 pp. 10 s. 6 d.

Biographie.

WALTER BRUNO : *Gustav Mahler*. Translated from the German by James Galston Londres, Kegan Paul, 1937 160 pp. 6 s.

JOHANNES FRANK. *Die Introïtus-Kompositionen von Rogier Michael*. Buckeburg, Prinz, 1937. (A Giessen Dissertation). 142 pp.

MAURICE EMMANUEL. *Reicha*. (Les Musiciens célèbres). Paris, H. Laurens. 1937. Fr. 12.

JOSEF MERKL. *Josef Riepel als Komponist* (1709-1782). Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Kallmünz, Lassleben, 1937. 88 pp.

RENATO MUCCI. *Victor de Sabata*. Lanciano, G. Carabba, 1937. Lire 10.

OTTO BRODDE. *Johann Gottfried Walther* (1648-1748). *Leben und Werk*. (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. Hft. 7.) Kassel, Bärenreiter, 1937.

JAMES LIGHTWOOD. *Samuel Wesley, musician*. Londres, Epworth, 1937. 6 s.

C. Bonetti, A. Cavalcabo, U. Gualazzini, Antonio Stradivari. *Notizie e documenti.* Cremona, Tip. « Cremona Nuova », 1937. In-8, fig., 109 pp. con una tavola. L. 5.

F. Grüninger. *Der Ehrfürchtige. Anton Bruckners Leben, dem Volke erz.* Freiburg, Herder, 1937. In-8°. Mk. 1,80.

E. Hertz. *Johann Andreas Stein* (1728-1792). Ein Beitr. zur Gesch. d. Klavierbaues. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 1937. In-8° Mk. 4,50.

F. Horch. *Paula Wessely, Weg einer Wienerin.* Wien, Frick. In-8, 155 Abb. Mk. 4,50.

W. Seranky. *Samuel Scheidt in seinen Briefen.* Halle, Gebauer-Schwetschke. In-8, Mk. 1.

K. G. Zellerer. *Giacomo Puccini.* Potsdam, Athenaion. In-8°, mit 41 Notenbeispielen u. 17 Abb. Mk. 3,30.

Adolphe Boschot. *Musiciens et poètes.* Paris, Plon, 1937. 30 fr.

A. von Ehrmann. *Hugo Wolf* (1860-1903) *Sein Leben in Bildern.* (Coll. Meyers Bild-Bändchen. Bibl. Institut de Leipzig).

Charlotte Brock. *Max Reger als Vater.* Marburg a. d. Lahn. Elwert.

Josef Hollbrooke. *Various appreciations by many authors.* Rudall, Carte and Co, 1937. Londres, 188 pp. 5 s.

Erich Reinecke. *Friedrich Kiel. Sein Leben und Werk.* Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Cologne, 1937. (Diss.) 95 pp.

Karla König. *Carl Adolf Lorenz. Sein Werken und Schaffen.* Herausgeg. zum 100. Geburtstag. Stettin, Saunier, 1937. 63 pp. 1 M.

Claxton W. J. *Half Hours with Masters of Music.* London, Wells Gardner. In-8, 2 s.6.

Henry Leigh. *Dr John Bull*, 1562-1628. *The Queen's Master of Music.* Londres, Herbert Joseph, 1937. 304 pp. 10 s. 6 d.

Brahms. — Friedrich Brand. *Das Wesen der Kammermusik von Brahms.* Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1937. 162 pp.

Chant. — W. S. Drew. *The Art and the Craft.* London, Oxford Univ. Press, 7 s. 6.

M. Coulomb. *Conseils pratiques sur l'émission de la voix chantée.* Paris, Desforges, 1 vol. avec fig. Fr. 10.

Paul Seveilhac et René Celles J. *L'étude et la pratique du chant.* Bordeaux, Delmas, 1937. Fr. 12.

Chopin. — Paul Egert. *Friedrich Chopin.* Potsdam, Athenaion, 1937. 128 pp. Rm. 3,30.

Angelo Geddo. *Chopin.* Brescia, Vannini, 1937. L. 10.

John P. Porte. *Chopin and his music.* A critic of famous traditions and interpretations. Londres, Chester, 5 s. 6 d. cloth.

Raoul Koczalski. *Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen.* Cologne, Tischer et Jagenberg. 1936. Mk. 2.

Composition et Technique. — Krehl Stephan : *Musicalische Formenlehre.* Berlin et Leipzig, W. de Gruyter, 1938. Mk. 1,62.

Ludwig Bussler. *Praktische Harmonielehre. Systematisch-methodisch dargestellt.* Berlin, Habel, 1938. M. 4,50.

H. Baynton-Power. *How to compose Music.* Londres, Pitman, 1937. 86 p. 4 s.

C. H. Kitson. *The Elements of Musical Composition.* Oxford Univ. Press, 1937. 5 s.

Suggestions for the Teaching of Music. H.M. Stationery Office, 1937. 2 s.

Willi Appel. *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts.* Berlin, Triltsch et Huther.

Rich. Wicke. *Einheitliche Tonnamen. Die musikalischen Gestaltungsgesetze und ihre lautsprachliche Versinnbildlichung.* Berlin, Litolff. Rm. 3,50.

Critique. — G. B. Shaw. *London Music in* 1888-1889, *as heard by Corno di Bassetto* (depuis Bernard Shaw) *with some further autobiographical particulars.* Londres, Constable, 1937. 7 s. 6 d. 420 pp.

John F. Porte. *Some famous Symphonies. Their story and analyses.* London, Chester. 4 s. 6 d.

Danse.— Evelyn Porter. *Music Through the Dance.* London, Batsford, 7 s. 6 d.

Julie Sazanova. *La vie de la danse.*

Avec une préface de Jean Cocteau. Paris, Denoël.

Debussy. — OSCAR THOMPSON : *Debussy, Man and Artist.* New-York, Dodd. Mead et C°. 1937. $ 3,50.

Elgar. — JOHN F. PORTE : *Elgar and his music.*, an appreciative study, with an introduction by Sir Landon RONALD. Londres, J et W. CHESTER. Cloth 5 s.

Memories of a Variation, by Mrs RICHARD POWELL, Oxford U. Press, in-8°, 7 s. 6 d.

Esthétique. — CAMILLO ARTOM : *Gli Elementi d'espressione della musica*, 103 p. Turin, Paravia, 1937. 8 L.

HERBERT SPENCER SCHWARTZ : *An Aristotelian Analysis of the Elements, Principles and Causes of the Art of Music*, Ohio, Cleveland (A Columbia University dissertation). 77 pp.

HANS ZINGERLE : *Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart, die Musikalische Interponktion.* R. M. Baden bei Wien, Rohrer, 1936. RM. 4,50.

SALOMON KAHAN : *La Emoción de la Musica.* Mexico, Édit. Independencia, IV-336 pp.

Instruments. — MARIO JANNILLI : *Manualetto di cultura violinistica ed extra violinistica.* Subiac. Tip. dei Monasteri. 1937. 125 pp. 7 L. — W. PAGENKOPF : *Die Flöte in Sage und Geschichte.* Meiningen Verlag W. Pagenkopf, 1937 in-8°, 46 pp.

BENVENUTO TERZI : *Dizionario dei chitarii sti e liutai italiani.* Bologna, La Chitarra, 1937, 288 pp. 20 L.

RENZO BACCHETTA : *Stradivari non é nato nel* 1644. Cremona, Tip. Cremona nuova, 1937, 177 pp. 10 L.

ORESTE FOFFA : *Pellegrino di Montichiari inventore del violino.* Brescia, F. Appollonio, 1937, 5 L.

Histoire. — SIGMUND SPAETH, *Stories behind the World's Great Music.* Mc Graw Hill. 10 s. 6 d.

S. CHIEREGHIN : *Storia della musica italiana dalle origini ai nostri giorni.* Milan, A. Vallardi, in-16, con figure. L. 4.

JOSEPH DETHERIDGE ; *Chronology of Music Composers.* Birmingham, Rowley Regis, 2 vol. 1937.

W. L. LANDOWSKI : *La musique à travers les âges.* Intr. de H. RABAUD. P. Calmann Levy. In-16. 20 fr.

M. BERNSTEIN, *An Introduction to Music*, London, Pitman, 15 s.

Jazz. — HUGUES PARNASSIE : *Hot Jazz. A guide to swing Music.* Translated by LYLE and ELEANOR DOWLING Cassell, 1937. 15 s.

Liszt. — EDUARD VON RITTER : *Franz Liszt. Abstammung Familie, Begebenheiten.* Leipzig, Vienna, Braumüller, 937, illustr., pp. XIV 4 M.

CHIESA TIBALDI MARIA : *Vita Romancita di Liszt.* Milan, Trèves. Con 24 illustrazioni, pp. 423. 1937. 15 L.

H. WESTERBY : *The Approach to Liszt. A course of Moder Tonal Technique for the piano.* London, W. Reeves. 5 s. 6 d.

Mendelssohn. — GIOVANNI MARIOTTI : *Mendelssohn.* Rome. Edizioni latine. 1937. L. 12.

Monteverdi. — OTTAVIO TIBY : *L'incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi et Gian Francesco Busenello* (Maggio Musicale Fiorentino 27 april - 9 giugno 1937). Florence A. Vallechi, 1937, 27 pp. 3 L.

Mozart. — MOZART-KÖCHEL : *A chronological list of the complete works of Wolfgang Amedeus Mozart together with a list of lost unfinished, transcribed and doubtful works*, compiled by Ludwig von KÖCHEL. Third Edition, édited by Alfred EINSTEIN ; XLIX and 984 pp. Half-haether Ł 3 net, Paper, Ł 2, 10s. net. Full. cloth, L 2 15 s. net.

HANS JOACHIM MOSER : *Das Deutsche Liedseit Mozart.* 2 vol. Berlin, Zürich, Atlantis-Verlag, 1937. M. 11,50.

PAUL STEFAN, *Die Zauberflöte.* Vienne, Reichner, 1937. RM. 3.

— *Don Giovanni*, Vienne, Reichner, 1937, RM. 4.

LUIGI ROGNONI. *Un' opera incompiuta di Mozart. L'oca del Cairo.* A proposito di una ricostruzione. Introduzione di Virgilio MORTARI. Milan, Bocca, 1937. 55 pp. L. 5.

W. A. MOZART. *Briefe Mozarts.* Mit e.

Geleitw. v. Max Mell. Leipzig, Insel. In-8, Mk. 0,80.

Musicologie. — *Bulletin of the American Musicological Society.* New-York, 1936. 1937.

Wilhelm Tolle. *Grundformen des reformatorischen Schuldliederbuches vorwiegend um* 1600. Berlin-Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer, 1937. RM. 4.

Dr Walter Wünsch. *Heldensänger in Südosteuropea.* Berlin, Institut für Lautforschung an der Universität. In-4, 40 pp.

Musique religieuse. — Winfred Douglas. *Church Music in History and Practice.* Londres, Charles Scribner. 12 s. 6 d.

Musique allemande. — Peter Raabe. *Deutsche Meister. Reden.* Regensburg, G. Bosse. Mit Bildtafeln, 92 pp.

Rolf Cunz. *Deutsches Musikfjahrbuch,* 1937. Berlin, Dorn, 1937. Rm. 4,80.

W. Abendroth. *Deutsche Musik der Zeitwende.* Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1937. RM. 4,80.

Alfred Bode. *Die Kulturpolitischen Aufgaben der Verwaltung in deutsche Musikleben. Ihre Bedeutung und Durchführung.* Dusseldorf, Nolte. 1937. In-8, 2.80 RM.

Otto Riemer. *Musik und Musiker in Magdeburg.* Magdeburg, Baensch, 83 pp., ill. 1937. RM. 2,30.

Karl Schweickert. *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz in* 17. *u.* 18. *Jahrhund.* Mayence, Wilckens, 1937. 139-x pp. RM. 6.

Musique américaine. — Christine M. Ayars. *Contribution to the Art of Music in America by the Music Industries of Boston,* 1640 *to* 1936. New-York, Wilson Cy, 1937. In-4, 326 pp.

Musique anglaise. — Bontoux G. *La Chanson en Angleterre au temps d'Élisabeth.* Paris, Champenois. In-8, 11 pl. en héliogr. Fr. 330.

Musique italienne. — Maria de Majo : *L'Arte musicale nell' Impero.* Avellino, Tip. Pergola, 1937, 22 pp.

Musique japonaise. — Genevieve Morita : *Un coup d'oeil sur la musique et la danse traditionnelles au Japon.* Paris, Librairie du Régionalisme, 1937.

Musique moderne. — W. McNaught. *A short Account of Modern music and Musicians.* London, Novello, 5 s. cloth 7 s. 6 d.

H. Fleicher. *La musica contemporanea,* Trad. di A. Hermet. Milan, Hoepli, in-16°. L. 15.

E. Magni Dufflocq. *La musica contemporeana.* Milan, Soc. Editr. Libraria, 1937. 333 pp. 212 ill. L. 100.

Musique Orientale. — Francis W. Galpin. *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians.* Cambridge University Press, 1937. 35 s.

Orgue. — Edwin Evans (Senior). *Technics of the Organ,* Londres, William Reeves, 1937. 7 s. 6 d.

P. Smets. *Die orgelregister, ihr Klang und Gebrauch.* Mainz, Rheingold. In-8, RM. 13.

Opéra. — Siegfried Golslich. *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper. From Spohr's Faust to Wagner's Lohengrin.* Leipzig, Kistner et Siegel. 1937. MR. 8,50. (Schriftenreihe des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. H. 1.).

Ugo Navarra. *Nel tricentenario del teatro lirico.* 1637-1937. Grande inchiesta particolare sulle condizioni odierne della scena melodrammatica. Milan, Alba, 1937. 151 pp. 10 L.

Friedrich Welter. *Führer durch die Opern.* Die Standardwerke und Neuerscheinungen des deutschen Opernspielplans auf Grund neuzeitlicher Rechtlinien mit Lebenschreibungen ihrer Schöpfer etc. Leipzig, Hachmeister et Thal, 1937. 415 pp. RM. 2,80.

Hellmuth Christian Wolff. *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des* 17. *Jahrhunderts.* Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. Berlin, Elsner, 1937. 235 pp. 28 ff. RM. 6.

G. B. Pinetti. *Teatro Donizetti (gia Riccardi).La stagione d'opera alla fiera di agosto.* Cronistoria illustrata dal 1784 al 1936. Bergamo, S. Alessandro 1937. In-8°, 84 illustrazioni. fig. L. 15.

F. Howes. *The Dramatic Works of Ralph*

Vaugham Williams. London, Oxford Univ. Press. In-8, 1 s. 6 d.

Pédagogie. — THOMAS FIELDEN. *Marks and Remarks. Musical Examinations and their Problems.* Oxford Univ. Press, 1937. 100 pp. 3 s. 6 d.

CHEVAIS M. *Éducation musicale de l'enfance.* Traité de pédagogie musicale en trois livres. T. I : *L'Enfant et la musique.* In-8, F. 39,20.

L. CHESTERMAN. *Music for the Infant School.* London, Harrap, 3 s. 6 d.

Piano. — ALFREDO CASELLA. *Il Pianoforte.* Milan, Tuminelli. In-8°, ill.

WILHELM ALTMANN. *Handbuch für Klavierquartettspieler.* Wolfenbüttel, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, 1937. RM. 6,50.

EVA HERTZ. *Johann Andreas Stein* (1728-1792). Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues. Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1937, 93 pp. RM. 4,50.

TOBIAS MATTHAY. *On colouring, as distinct from Tone-Inflection.* A lecture. Oxford University Press. 1937. 2 s.

W. ALTMANN. *Handbuch für Klavierquartettspieler.* Wolfenbüttel, Verl. f. Musikal. Kultur. In-8, RM. 6,50.

J. H. BURKARD. *Hab' ich Talent zum Klavierspiel?* Francfort, Burkard. In-4, RM. 1.

F. GRILL. *Förderung der Treffsicherheit des Klavierschülers.* Munich, Hieber. In-8, RM.1.

Puccini. — KARL GUSTAV FELLERER : *Giacomo Puccini.* Potsdam, Athenaion, 1937. M. 3.30.

VINCENT SELIGMAN.*Puccini among Friends.* Londres, Macmillan, 1938. Ill. 16 s.

Radio. — P. H. GELHY. *Deutsche Meister der Musik in Rundfunk.* Köln, Tonger. 1937. In-8, RM. 1,50.

Roussel. — A. HOÉRÉE. *Albert Roussel.* Paris, Rieder. In-16, 25 fr.

Strawinsky.— IGOR STRAWINSKY. *Erinnerungen.* Zurich et Berlin, Atlantis, 1937. 227 pp. illustr. M. 6,50.

Schumann. — KORTE WERNER : *Robert Schumann.* Potsdam Athenaion, 1937. Illus. pp. 123. 3.30 M.

EMILIA A. DURINI : *La Tragedia di un genio : Schumann.* Milan, Corbaccio, 1937 L. 10.

Sibelius. — BENGT DE TÖRNE : *Sibelius. A Close-up.* London. Faber et Faber, 1937. s. 6.

Thomanerchor. — HEINRICH LEHMANN : *Die Thomaner aus Reissen.* Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1937.

Technique. — MANFRED BUKOFZER : *Kann die « Blasquintentheorie » zur Erklärung exotischer. Tonsysteme beitragen?* Vortrag. Antro, 17 p.

W. APEL. : *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des* 15. *und* 16. *Jahrhunderts.* Leipzig, Heitz, in-8°. Mk. 6.

Tschaikowsky. — RICHARD H. STEIN : *Tschaikowsky.* Berlin-Schöneberg, Max Hesse. Mit 1 Porträt und 233 Notcn beispielen. M. 12,60.

Verdi. — A. SANTELLI : *Verdi* (Vita di musicisti italiani). Roma, « Nuovo Fiore », in-16. L. 5.

Wagner. — E. VALENTIN : *Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit u. Werk.* Regensburg, Bosse, in-8°. Mk. 4.

COSIMA WAGNER : *Briefe and Ludwig Scheman.* Regensburg. Bosse. in-8°.

EUGEN SCHMITZ : *Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen.* Dresden, Heimatwerk Sachsen von Baensch Stiftung. 1937. 90 pf.

MAX. MILLENKOVICH MOROLD : *Cosima Wagner. Ein Lebensbild.* Leipzig. Reklam jr. 489 pp. MR. 8,50.

RICHARD C. SCHUSTER : *Richard Wagner und die Welt der Oper.* Dramaturgische Studie, Munchen, Neuer Filser-Verlag, 1937. 247 pp. Kartoniert. RM. 6.

CURT VON WELTERNHAGEN : *Richard Wagner Kampf gegen seelische Fremdherrschaft.* München, Lehmanns, 127 pp. RM. 2,80.

WALTER ENGELSMANN : *Erlöfung dem Erlöfer. Richard Wagners religiöse Weltgestalt.* RM. 1,80.

COSIMA WAGNER : *Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Furst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg.* Stuttgart, J. G. Cotta. 1937, 420 pp. In Leinen. RM. 9,50.

Houston Stewart Chamberlain : *Mein Weg nach Bayreuth.* München, Bruckmann, 1937, 92 pp.

R. Wagner, *Die Hauptschriften*, herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Ernst Bücken. R. M 4.

Hermann Beckh : *Richard Wagner und das Christendom.* Stuttgart, Urachhaus, 1937, 19 pp. 60 pf.

Vincent d'Indy : *Introduction à l'étude de Parsifal de Wagner.* Paris, Mellottée, 1937, 112 pp.

Arthur Prüfer : *Einführung in Richard Wagner's Lohengrin.* Bayreuth, Giessel, 121, 121 pp. 1937. RM. 1,80.

Dr Kapp : *Richard Wagner.* Berlin-Schöneberg. Max Hesse. RM. 430 pp. 16,20.

Dr Kapp : *Richard Wagner und die Frauen*, 314 pp. RM. 7,65.

Weber. — Erwin Kroll : *Carl Maria von Weber.* Potsdam, Athenaion.

Miscellaneous. — J. Kapp : *Geschichte der Staatsoper Berlin* mit einem Vorwort des Herrn Ministerpräsidenten Generaloberst Hermann Goering, 250pp. auf kunstdruckpapier mit 50, Abbildungen. Berlin-Schöneberg. Max Hesse.

Jörgen Fochhammer : *Stimmbildung auf Stimm- und Sprachphysiologischer Grundlage.* 2. Band. *Die Ausbildung der Sprechstimme.* München. J. P. Bergmann, 1937. 78 pp.

Hilda Wiener : *Pencil Portraits of Concert Celebrities.* Pitman, Londres, 211 pp. 25 s. net.

Richard Eichenauer : *Musik und Rasse.* München, J. F. Lehmann, 1937. RM. 7,50.

Prof. Dr Wilhelm Altmann, *Kurzg. Tonkunstlerlexikon,* begründet von Paul Frank. Regensburg. G. Bosse. Mk. 24.

Giovanni Cenzato : *La Casa di riposo per musicisti in Milano. Fondaz. G. Verdi.* Milan, Gualdini, 48 pp.

L. Neretti : *La Musica... luce dell' Anima.* Firenze, La Stamperia in-16.

D. Silvestrini : *Beniamino Gigli e l'Anima delle folle.* Bologna, Aldina, in-16. L. 3.

A. Boschot : *Musiciens et poètes.* Paris Plon, 1 vol. in-8° avec 16 hors-texte en héliogr. fr. 30.

Aristides Quintilianus. *Von der Musik (De Musica).* Eingel. übers. u. erl. v. R. Schäfke. Berlin-Schöneberg, M. Hesse, in-8°. Mk. 10.

C. Dietze : *Musiker-Anekdoten.* Leipzig, Ahrens. In-8°. Mk. 1,20.

H.-H. Dräger : *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa.* Kassel, Bärenreiter, in-8°. Mk. 3.

K. Ganzer u. L. Kusche. *Vierhändig* (Ein Fürher f. freunde d. Vierhändigspiels). München, Heimeran, in-8°. Mk. 4,80.

H. Kralik : *Die Wiener Philharmoniker. Monographie eines Orchesters.* Wien, Frick, in-4°. Mk. 11.

W. Kühn u. H. Sebede : *Von Musikern und Musik.* Berlin, Freitag, in-8°. Mk. 8,80.

H. G. Scholz : *Der Laiendirigent.* Berlin, Vieweg. In-8°. Mk. 1,60.

Wilhelm Müller : *Geschichtliche Entwicklung der Musikpflege in Soest.* Emsdetten. Lechte, 1938.

TABLE ANALYTIQUE DES REVUES MUSICALES

(*PRINCIPAUX ARTICLES*)

LES COMPOSITEURS — LES OEUVRES :

J. S. Bach. — Edmund Schmid. : *J. S. Bachs Coethener Sonaten.* - Schweizerische Musikzeitung, 15 janv. 1938.

Berth Leuth : *Bach and the English oculist.* - Music and Letters, avril 1938.

Bergmann : *Ueber den Vortrag der Werke Bachs auf den Klavier.* - Deutsche Musikkultur, nov. 1937.

Beethoven. — Ar. Schering : *Zu Beethovens Violinsonaten IV. op. XII, n° 3.* - Zeitschrift für Musik, février 1938.

Max Unger : Divers articles sur Beethoven, *ibidem.*

Paul Mies : *Beethoven, Collin, Shakespeare, ibidem.*

Aug. Pohl : *Beethovens Mergentheimer Reise, ibidem.*

Liszt. — E. Haraszti : *Le problème Liszt.* - Acta Musicologica, juin-déc. 1937.

Martin Cooper : *Liszt as a Song Writer.* - Music and Letters, avril 1938.

Claudio Monteverdi. — Dr. Rudolf von Ficker : *Claudio Monteverdi.* - Zeitschrift für Musik, janvier 1938.

R. Hernried : *Auferstehung Claudio Monteverdi.* - Der Auftakt, cahier 10, 1937.

Paul Bertrand : *Le « Couronnement de Poppée » de Monteverdi.* - Le Menestrel, 24 déc. 37.

Schubert. — Dr René Lacroix : *La dernière maison de Schubert.* - Le Guide musical, n.-d. 37.

Otto Erich Deutsch : *Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde.* - Anbruch, déc. 37.

Maurice Ravel. — René Dumesnil : *Maurice Ravel.* - Mercure de France, 1er févr. 38.

Tristan Klingsor : *Maurice Ravel.* - Le Monde Musical, 31 janv. 38.

A. Mooser : *Maurice Ravel.* - Dissonances, janv. 1938.

K. Regamey : *Maurice Ravel.* - Muzyka Polska, janv. 38.

G. Jean Aubry : *Maurice Ravel.* - The Chesterian, janv. 1938.

The other Hand : *M. Ravel. — Ravel in England.* - Musical Opinion, févr. 1938.

Jan Reisser : *Maurice Ravel.* - Rythmus, janvier 1938.

Gilbert Chase : *Death takes Ravel, leading French Composer.* - Musical America. - 10 janv. 38.

K. Riisager : *Maurice Ravel.* - Dansk Musiktidsskrift, janv. 1938.

Teocrito di Giorgio : *La matematica di Ravel.* - Tribuna d'Italia, 30 janv. 1938.

A. Capri : *Maurice Ravel.* - Bollettino mensile di Vita et Cultura musicale. déc. 1937.

R. Bernard : *Maurice Ravel.* - Revue Musicale, janv. 1938.

M. D. Calvocoressi : *Maurice Ravel.* - Monthly Musical Record, janvier 1938.

Claude Peracchio : *Maurice Ravel.* - Revue des artistes, février 1938.

R. Bernier : *La musique française en deuil.* - La Sirène, déc. 1937.

M. Imbert : *Maurice Ravel.* - Art musical, 7 janv. 1937.

André Coeuroy : *Autour de Ravel*. - Beaux-Arts, 7 janv. 1938.

André Georges : *Féerie et mystère de Maurice Ravel*. - Les Nouvelles littéraires, 1er janv.38.

Gustave Samazeuilh : *Maurice Ravel*. - Le Temps, 29 déc. 1937.

José Bruyr : *Mes rencontres avec Maurice Ravel*. - Guide du Concert, 7 janv. 1938.

P. Landormy : *Maurice Ravel*. - Le Ménestrel, 7 et 14 janvier 1938.

Georges Bernard : *Maurice Ravel*. - Études, 20 janvier 1938.

Jean Absil. — Stanislas Dotremont : *Jean Absil*. - Revue des Artistes, 15 janv. 1938

Joseph Dopp. : *Jean Absil*. - Revue Musicale, oct.-déc. 1937.

Alban Berg. — Willy Reich : *Le « Concerto » pour violon d'Alban Berg* - Beaux-Arts, 24 janvier 1938.

Nadia Boulanger. — Herbert Elzell : *Nadia Boulanger*.- A Tribute. - Modern Music, 1. 38.

Caplet. — Yvonne Gouverné : *André Caplet*. - Revue Musicale, janvier 1938.

Compositeurs et critiques américains : — Robert Sabin : *Early American Composers and Critics*. - The Musical Quarterly, avril 1938.

Debussy. — Leslie Hodgson : *Debussy, a Portrait and an analysis*. - Musical America, 10 déc. 1937.

Denis Dille : *Debussy et ses derniers biographes*. - La Sirène, déc. janv. 1937-38.

Marguerite Long : *Souvenirs sur Claude Debussy*. - L'art musical, 24 déc. 1937.

Mozart. — Jean Giraudoux : *Ce que j'aurais dit à Mozart*. - Les Nouvelles littéraires, 22 janvier 1938.

Fr. Blume : *Zum Autograph von Mozarts Krönungskonzert*. - Acta Musicologica, juin-déc. 37.

A. Einstein : *Das erste Libretto des « Don Giovanni »*. - Acta Musicologica, juin-déc. 1937.

J. Muller-Blattau : *Goethe und Mozart*. - Neues Musikblatt, déc. 1937.

X. : *Das Wienerlied von Haydn und Mozart*. - Anbruch, déc. 1937.

Mathias Morhadrt : *Mozart, enfant prodige, à Genève et Lausanne*. - Revue Musicale, janv. 38.

Henry Jacques : *La musique et les musiciens par le disque : Mozart*. - Le Disque, janv. 1938.

J. F. Nadel : *Das Schicksal des Don Juan*. - Der Auftakt, cah. 7-8, 1937.

Une lettre inconnue de Mozart. - Der Auftakt, cahier 9-10, 1937.

Sibelius. — Gerard Abraham : *Sibelius Symphonic Methods*. - Musical Opinion, févr. 1938.

Schumann. — Dr. Richard Petzoldt : *Robert Schumanns « Violinkonzert »*. - Neues Musikblatt, déc. 1938.

Dr Fritz Stege : *R. Schumanns Violinkonzert*. - Schweizerische Musikzeitung, janv. 1938.

Eugénie Schumann : *Ueber das letzte Werk ihres Vaters Robert Schumann*. - Schweizerische Musikzeitung, janvier 1938.

X. : *El discutido Concerto para violin de Schumann*.

G. de Courcy : *Schumann's Violin concerto*. - Musical America, décembre 1937.

Oscar Thompson : *An American view of the « Concerto »*.

E. A. : *Il « Concerto » per violino di R. Schumann*. - Rassegna Dorica, 20 janv. 1937.

Bernard van Dieren. — Edgar Davis : *Bernard van Dieren*. - The Musical Quarterly, avril 1938.

Strawinsky. — André Georges : *Strawinsky*. - Les Nouvelles littéraires, 18 déc. 1937.

Paul Le Flem : *« Jeu de Cartes » d'Igor Strawinsky*. - Les Heures de Paris, 14 déc. 1937.

B. de Schloezer : *« Jeu de Cartes » d'Igor Strawinsky*. - Nouv. Rev. Française, 1er janv.1938.

Vaughan-Williams. — William Kimmel : *Vaughan Williams Choice of Words*. - Music and Letters, avril 1938.

Wagner. — Julien Benda : *En écoutant le Vaisseau fantôme*. - La Revue Musicale, janv. 38.

Jean Chantraine : *Défense de Cosima*. - Le Ménestrel, 7-14 janvier 1938.

Paul Vianis : *Wagner à Meudon*. - Le Guide du Concert, 7 janv. 1938.

HENRY MALHERBE : *Richard Wagner, révolutionnaire.* - Mercure de France, 15 janv. 1938.

WILLI REICH : *König Ludwig und Richard Wagner.* - Schweizerische Musikzeitung, 15 janv. 38.

ANNA BAHR-MILDENBERG : *Erinnerungen an Cosima-Wagner.* - Neues Musikblatt, janv. 38.

Tchaikovsky. — OLGA BENNIGSEN : *More Tchaikovsky - von Meck. Correspondence.* - The Musical Quarterly, avril 1938.

NICOLAS SLONINSKY : *Further Light on Tchaikovsky.* - The Musical Quarterly, avril 1938.

ESTHÉTIQUE — TECHNIQUE — PÉDAGOGIE :

A. LOURIÉ : *De la forme musicale.* - La Vie intellectuelle, 10 janv. 1938.

CARLOS CHAVEZ : *The Function of the Concert.* - Modern Music, janvier 1938.

RICHARD STÖHR : *Music as an Auxiliary Art Form.* - The Musician, janv. 1938.

G. N. SHARP : *The Gramophone in Musical Education.* - Music and Letters, avril 1938.

PIERRE DAYE : *Le rythme par l'éducation.* - L'Age Nouveau, février 1938.

E. JAQUES-DALCROZE : *Musique et mouvement.* - La Page musicale, 7 janvier 1938.

N. ASSIS-RIBEIRO : *A tecnica do piano.* - Revista Bresileira de Musica. IV, 1937.

GERTRUD ZIMMERMANN : *Von der « rhytmischen zur « musischen » Erziehung.* - Die Musik. mars 1938.

ANSELM HUGHES : *The origins of Harmony.* - The Musical Quarterly, avril 1938.

JOSEPH YASSER : *La tonalité évolutive.* - Revue Musicale, février 1938 (1).

OVURAGES RECUS :

(*Des analyses de ces ouvrages paraîtront incessamment*)

Nous devons à la généreuse attention de Madame de Sousa Pedroso, de posséder un admirable volume intitulé *A Polifonia clássica portuguesa.* Transcrições em notação moderna, de trechos dos mestres mais notáveis dos séculos XVI e XVII e estudo critico por **Julio Eduardo dos Santos.** Vol.I. *Palavras préliminares de Afonso Lopes Vieira.* In-fol. 124 pp. — Nous rendrons compte prochainement de cette superbe collection qui fait le plus grand honneur à l'activité musicale portugaise.

Rimsky Korsakov. *Journal de ma vie musicale.* Trad. BLUMBERG. Préface de BORIS DE SCHLOEZER. (Coll. La Connaissance de soi). Paris, Gallimard, 1937, 320 pp.

Julie Sazanova. *La vie de la danse.* Paris, Denoël, 1937. 330 pp.

J. G. Prod'homme. *Les Sonates pour piano de Beethoven.* Paris, Delagrave, 1937. 296 pp. 20 fr.

Salvino Chiereghin. *Storia della musica italiana.* Milan, Vallardi, 129 pp. L. 4.

André Suarès. *Debussy, Émile-Paul.* Paris, 1937. 190 pp. 15 fr.

Paul Roës. *L'élément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin.* Paris et Bruxelles, Lemoine, 1937. 7 fr. fr.

Paul Gilson. *Solfège vocal et instrumental.* Paris et Bruxelles, Lemoine. Fr. 10.

Camille Antony. *Gli elementi d'espressione della musica.* Turin, Paravia, 102 pp. L. 8.

Maurice Emmanuel. *Antonin Reicha.* Paris, Laurens, 1937. 128 pp.

Frank Howes. *The Dramatic Works of Ralph Vaughan Williams.* Paris, Oxford University Press, 1937. 108 pp.

Irving Schwerké. *Views and interviews.* Paris, 1937. 214 pp. Fr. 32.

(1) L'abondance des matières de ce numéro nous contraint à ne publier qu'une partie de notre *Table analytique.*

Oreste Faffa. *Pellegrino da montichiari inventore del violino.* Brescia, Apollonio, 1937. 50 pp. L.5.

Das Atlantis-Buch der Musik. Berlin et Zurich, Atlantis. 1072 pp.

Francis W. Galpin. *European Musical instruments.* Their origin, history and Character. London, Williams and Norgate, 1937. 256 pp. 7 s. 6 d.

Carlos Boller. *La Belle Françoise.* Paris, Rouart-Lerolle, 1937. Fr. 3.

Id. *Je suys trop jeunette.* Paris, Rouart-Lerolle, 1937. Fr. 1,50.

André Lavagne. *Le jour.* Paris, Rouart-Lerolle. Fr. 1,50.

Alice Gabeaud. *Cache-cache.* Paris, Sénart, 1937.

Pierre Bretagne. *Deux Rondels de Charles d'Orléans,* Paris, Sénart, 1937.

Joseph Slater. *An Autumn Idyll.* Londres, Rudall, Carte et Co 1937. 3 s.

Roland Revell. *Suite of four miniatures.* I. et II. Londres, Rudall, Carte et Co 3 s. et 3 s.

Carmine Guarino. *Sette Sogni.* Milano, Carisch 1937. L. 10.

Francis Poulenc. *Tel jour, telle nuit.* Paris, Durand, 1937. Fr. 25.

Badiali. *Un bacio ancora. Ancillotti. Giglio d'oro.* L. 1,50. Milan, Monzino et Garlandini. 1937.

Scarpato. *Semplice Amore. S. Vineio. Bada Pietro.* Milan, Monzino et Garlandini, 1937. L. 3.

V. Melocchi, *Abbandono.* Milan, Monzino et Garlandini. L. 1,25.

Francesco Geminiani. *Concerto grosso in A dur ; Concerto Grosso in d moll ; Concerto grosso in D dur (für Streicher und Cembalo).* Leipzig, Kistner et Siegel, 1937.

Thomas Morley. *Agnus Dei.* Londres, Novello and Co, 1937. 3 d.

Henri Busser. *Carillonneurs de Noël.* Paris, Durand, 1937.

P. Otto Rehm O.S.B. *Ad te Domine levavi.* 2 fr. — *De profundis.* fr. 2,50.— *Tanquam lignum,* fr. 2. — *Ecce Sacerdos,* fr. 2,50. — **J. B. Hiller.** *Confirma hoc Deus,* fr. 1,50. — **Id.** *Sanctificavit moyses.* fr. 1,60. — **Id.** *Ascendit Deus,* fr. 2. — *Justorum Animae,* fr. 1,60. — **Id.** *Terra tremuit,* fr. 1,60. — **Id.** *Tui sunt Coeli,* fr. 1,60. — **Jos. Ivar Muller.** *Lauda anima mea.* fr. 2,70. — **Id.** *Florete Flores,* fr. 2. — **P. Firmin Vetter.** *Angelus Domini,* fr. 2. — **P. Otti Rehm.** *Missa brevis in C.* — Einsiedeln, Oschner, 1937.

René Cocheux. Six chansons. — Paris et Bruxelles. Henri Lemoine, Prix : 11 fr.

Gilberte Beaulavon. Cinq mélodies pour chant et piano. Bruxelles. Lemoine. Prix par mélodies séparées : 5.50 fr et 6 fr.

Les oeuvres pour piano seront annoncées et analysées dans notre prochain numéro spécial consacré à cet in strument.

AVIS DE LA RÉDACTION:

★ *LETTRES DE NOS LECTEURS. — La Rédaction de la R. I. M. recevra avec plaisir les lettres que lui adresseraient ses lecteurs, exprimant soit leurs* suggestions *et* desiderata *soit leurs opinions sur l'un ou l'autre sujet traité dans la revue. Il nous arrivera de publier l'une ou l'autre de ces lettres.*

★ *ABONNEMENTS. — Ceux de nos abonnés qui n'auraient pas acquitté le montant de leur abonnement nous obligeraient et faciliteraient considérablement notre travail d'administration en versant ce montant soit à notre compte-chèques* 280.30 *(M. Dotremont, ès-. q. Bruxelles), soit à l'un des comptes bancaires indiqués au début de ce fascicule.*

★ *CE PREMIER FASCICULE constitue, en fait, un* double numéro. *Cependant, la R. I. M. publiera, comme annoncé, 6 fascicules pour l'année d'abonnement ; mais notre numéro de vacances aura un nombre de pages réduit. — Le nombre de pages des fascicules ordinaires de la R. I. M. variera, au surplus, selon les matières et l'accueil qui sera fait internationalement à la revue.*

PETITES NOUVELLES MUSICALES

DÉCOUVERTES D'INÉDITS.

★ **Inédit de Haydn** — Le musicologue R. Sanberger, de Monaco, a découvert récemment la partition d'un *sextuor* pour instruments à vent de Haydn.— A Londres, on a découvert le manuscrit d'une symphonie en ré mineur de Haydn. La partition d'orchestre porte des mentions de la main du maître.

★ **Une symphonie inconnue de A. T. A. Hoffmann** a été retrouvée récemment dans ses manuscrits. L'œuvre a été exécutée à Francfort.

★ **Un opéra inédit de Dvořak.** — Le fils d'Anton Dvořak a découvert dans les papiers de son illustre père la partition entièrement achevée d'un opéra inédit intitulé *Alfred.*

★ **Un opéra de Gluck** intitulé *La Couronne* va être représenté, — probablement pour la première fois — à la Société Internationale Mozart à Vienne. L'œuvre composée pour François Ier ne fut pas exécutée à l'époque, en raison de la mort de l'Empereur, survenue la veille de la représentation.

★ **La 21e Rhapsodie de Liszt...** — On a trouvé, de Liszt, une pièce inconnue pour piano : *Rhapsodie Roumaine,* datée de 1847.

★ **Des manuscrits de Beethoven, de Mozart et de J. S. Bach.** — La *Bibliothèque de l'Etat* à Berlin s'est enrichie de manuscrits intéressant les travaux de Beethoven pour les ouvertures de *Leonore*, de Mozart, pour l'*Enlèvement au Serail* et pour la *Symphonie en ré majeur* ; des manuscrits divers de J. S. Bach, de Guillaume Friedemann et de K. Ph. Emm. Bach ; des lettres de Gluck, Haydn, Weber et Wagner.De plus, une intéressante miniature de 1670 représentant *Heinrich Schütz.*

★ **Un oratorio de 1602.** — Le Dr Helmuth Osthoff, professeur à l'Université de Francfort, vient de découvrir un Oratorio de Noël de l'année 1602, composé par Rogier Michael, en son temps maître de chapelle à la cour de Dresde. C'est la plus ancienne œuvre connue en ce genre. Le texte et la coupe sont les mêmes que ceux de l'œuvre de Schütz, dont Michael est probablement un précurseur.

LES ŒUVRES ANNONCÉES :

★ **Darius Milhaud** a écrit une musique de scène pour le *Plutus* d'Aristophane, monté à l'Atelier par Charles Dullin, adaptation de Simone Jollivet.

★ **Une petite fille compositeur.** — Angèle Nizamian, la pianiste de 9 ans, vient de publier un *Album de musique* pour piano.

★ **MM. Honegger** et **J. Ibert** vont écrire une opérette tirée du roman de L. Halévy, *Les Petites Cardinal.*

★ **Le Cinquantenaire du Concertgebouw.** — Pour commémorer solennellement le cinquantenaire de sa fondation, le *Concertgebouw* d'Amsterdam a demandé à différents compositeurs de composer des œuvres nouvelles qui seront exécutées à ses programmes.

★ **Un ballet sur échasses...** — Cette originalité sera remarquée dans le ballet d'Honegger, le *Cantique des Cantiques* (Opéra de Paris).

★ **Le compositeur hongrois Kodaly** a terminé un nouvel opéra *Spinnetube*, dont la première est réservée au théâtre de Brunswick. L'auteur y met en scène des éléments folkloristiques de Transylvanie ; cette contrée passe en effet pour garder la plus pure tradition hongroise.

L'ACTIVITE MUSICALE ITALIENNE :

★ **Tendances du mouvement musical à Rome :** — A Rome l'activité musicale se partage entre les concerts symphoniques de l'Adriano (autrefois à l'Augusteo) et ceux de l'Académie Ste Cécile. Ce dernier organisme s'attache exclusivement à la présentation d'œuvres de musique de chambre : ensembles et solistes.

Concerts symphoniques et concerts de chambre obéissent avant tout à une tendance commune : faire connaître la musique et les interprètes qui illustrent actuellement l'Italie. Aussi les programmes, en dehors des productions les plus connues de l'art classique et romantique, offrent-ils les productions italiennes les plus récentes. Presque rien ne parait des problèmes les plus brûlants d'aujourd'hui. Strawinsky est abordé dans ses œuvres les plus connues : on a entendu deux fois l'*Oiseau de feu* en moins d'un mois. Hindemith, avec son *Mathis de Maler*, a rencontré peu de succès malgré les plans bien établis et la clarté de cette œuvre qui semblerait d'emblée devoir plaire au public italien.

La musique ancienne ne jouit pas d'une plus vaste audience. Même la suite en ré majeur de Bach ou une sonate de Corelli n'obtiennent pas une exécution intégrale : il faut que l'on tronque l'une et que l'on « arrange » l'autre en manière de symphonie à 3 mouvements. Mario Rossi qui dirigeait le 5 décembre (c'est à lui que l'on doit d'avoir entendu Mathis de Maler) a pris l'initiative de donner la *Sonata piano e forte* de Giovanni Gabrieli. Cette musique éminemment spatiale, toute faite de contrastes (l'antithetisme qui marque l'aurore de l'age baroque est ici dans son plein épanouissement) où éclatent durement les cuivres, a été fort médiocrement applaudie. Mario Rossi avait cependant donné à cette musique de fête tout l'éclat, toute la gravité qu'elle réclamait.

Parmi les musiciens italiens dont on entendit les ouvrages, signalons en passant les noms de Riccardo Zandonai, Gianandréa Gavazzeni, M. Medici, Guerrini, Rossellini. Tout comme les productions de la peinture contemporaine de la Péninsule se distinguent par une retour au classique, les œuvres musicales marquent une tendance très poussée pour toute forme mélodique. Sans doute s'agit-il là d'une tradition essentiellement italienne à laquelle les musiciens actuels reviennent sans aucun effort. Mais ce retour à la tradition semble généralisé par l'heure et en quelque sorte nécessité par elle. Quand cette mélodie atteint la légère poésie de la 2e partie dans le *concerto pour violoncelle* de Zandonai ou bien quand elle n'est que prétexte à délivrer des émotions intérieures comme dans *Canti dei operai lombardi* de Gavazzeni, elle dépasse largement la tradition terrienne et rejoint tout simplement les œuvres musicales d'une audience permanente, humaine.

★ **A l'Académie Ste Cécile**, Alexandre Braïlowsky, Em. Feuermann, Vasa Prihoda, Nathan Milstein, Ed. Fischer ont marqué jusqu'à présent les étapes principales de la saison.

Des Italiens aussi se sont fait entendre : le chœur de B. Somma, dans des œuvres de la Renaissance, Margherita Carosio, Giorgio Ciompi etc..

★ **L'Activité musicologique.** — Dans le domaine musicologique, les manifestations sont rares. Il faut signaler toutefois l'initiative de l'*Institut italien d'études germaniques* qui a fait appel au *Fiedeltrio* de Munich. Vielles, flûtes à bec et ténor concertant, tour à tour, ont joué des œuvres peu connues de la renaissance allemande. Tandis que la musique instrumentale de caractère polyphonique nous surprend toujours par son aspect construit, les *Lieder* nous sont infiniment proches : sans doute parce que le chant est chose plus instinctive, moins composée. Il constitue par là, et plus directement une tradition nationale. Le programme du Fiedeltrio, admirablement dosé, alternait d'œuvres instrumentales et vocales, de danse et de chansons à boire, de canons et d'évocations plus naturelles. La sonorité un peu grêle des vielles, la douce légèreté de la flûte à bec font vivre intensément une musique linéaire qui exige, sans extériorisation des personnalités, une mise en valeur précise pour chaque partie écrite.

★ **L'institut historique néerlandais** a donné asile au Prof. Smyers, en voyage d'étude en Italie. Celui-ci a entretenu un nombreux public de Josquin des Près, en connaisseur éprouvé de la musique néerlandaise et de tout ce qui y touche. On sait que c'est à l'initiative de Dr. Smyers que l'on doit la publication en cours de l'œuvre complète de Josquin des Prés.

★ **A la Fondation nationale Princesse Marie-José.** — Enfin, il faut attacher une attention toute spéciale à l'activité de la *Fondation nationale Princesse Marie-José.* Monseigneur M. Vaes, son secrétaire à Rome, a décidé de diriger les recherches de cet organisme plus spécialement vers la musique et les rapports possibles entre la musique italienne et la musique belge. Ces rapports partant normalement du xv[e] siècle, époque d'un grand développement dans les Pays-Bas, c'est par cette période attachante que Mgr Vaes fait débuter le cycle des travaux et des conférences. Les leçons d'initiation technique furent confiées au prof. L. Ronga et illustrées de nombreuses auditions phonographiques tandis que les conférences accompagnées d'un concert étaient de MM. Liuzzi et Ch. van den Borren, si compétents pour tout ce qui regarde le musique de cette époque. De nombreuses œuvres de maître italiens et néerlandais furent exécutées au cours de ces séances : citons Zaccaria, Ciconia, Dufay, Dunstable, pour ne mentionner que les plus marquants.

Il faut espérer que ces conférences mettront davantage en valeur les rapports réciproques de la musique néerlandaise et italienne et susciteront de nouveaux travaux sur une période si riche et encore trop peu connue. La Fondation Princesse Marie-José se propose de poursuivre en un long cycle cet intéressant objet d'étude.

Suzanne Clercx

SOCIÉTÉS ET GROUPEMENTS :

★ **Une société Vivaldi** s'est formée à Venise ; on prépare une édition complète des œuvres du grand compositeur.

★ **A l'occasion de la mort de Frédéric Juillard,** mécène américain, on rapporte que la fondation de la Juillard Music Fondation coûta 20 millions de dollars.

★ **Une nouvelle société schubertienne.** — G. R. Rittermann dirigera la nouvelle Société suisse Schubert, fondée récemment à Zurich, et qui se propose de constituer un orchestre et une chorale d'amateurs pour faire connaître toutes les œuvres instrumentales et vocales de Schubert.

★ **Une Société Schubert à Paris.** — Elle a pour but de mieux faire connaître les nombreuses œuvres du maître.

★ **Un « Cercle de musique contemporaine »** a été fondé à Genève sous la direction de Frank Martin.

★ **A Tokio** se prépare la fondation d'une société Brückner.

LA VIE MUSICALE ALLEMANDE :

★ **Des Bourses de musique.** — D'accord avec la *Reichsmusikkamer*, « L'Union des Communes Allemandes (représentation des Villes Allemandes) a suggéré de créer des *bourses de musique* pour débutants, ainsi que d'organiser des concerts de jeunes artistes. Dans plus de cent villes, des moyens généreux ont été destinés à accorder des prix de musique aux meilleurs artistes de la jeune génération, et de leur faciliter leurs études de musique.

★ **Le contrôle officiel de la musique.** — Pour surveiller et observer la production musicale, on a créé un *département de contrôle de la musique* auprès du Ministère de l'Instruction Populaire et de Propagande.

★ **Festivals de Musique en Allemagne** (1938). — Environ 50 grands festivals de musique sont annoncés en Allemagne pour l'année 1938. Les festivals de musique ayant une importance internationale sont les suivants :

22 au 25 avril	Baden-Baden	3e Festival de Musique Contemporaine.
23 au 25 avril	Leipzig	25e Festival Allemand Bach.
23 au 29 avril	Wiesbaden	Semaine de la Musique Allemande.
26 au 30 avril	Hambourg	Festival Allemand Bruckner.
22 au 28 mai	Stuttgart	Semaine de Musique Internationale.
22 mai et 1er juin	Bonn	Festival Beethoven et 21e Festival de Musique de Chambre de la Maison de Beethoven.
22 mai au 29 juin	Berlin	Semaines d'Art de Berlin et Festival Max Reger, Semaine de Gluck.
25 au 30 juin	Wurzbourg	17e Festival de Wurzbourg.
9 au 23 juillet 6 au 20 août	Neuschwanstein	Concerts-Festival Richard Wagner,
17 juillet au 4 août	Zoppot	Festival Wagner 1938.
24 juillet au 19 août	Bayreuth	Festival Wagner.
24 juill. au 7 sept.	Munich	Festival de Munich.
octobre	Cologne	Festival Max Reger.
	Mannheim	Festival Bruckner.

Dans le cadre des « Semaines d'Art de Berlin », la Ville de Crémone organisera une exposition Stradivarius.

Lors du Festival de Musique Internationale de Baden-Baden (22 au 25 avril) aura lieu la création d'env. 10 œuvres allemandes, ainsi que de nombreuses œuvres françaises, anglaises, italiennes, hongroises, russes et nordiques.

En mai 1938 aura lieu à Francfort s/ Main une Semaine-Festival de musique allemande de chœurs, comprenant sept concerts de musique contemporaine de chœurs avec le concours de quatre mille chanteurs.

CATALOGUE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

G. ALSBACH & C° — AMSTERDAM

Piano - 2-Handig

Fl.

Andries en Willem
— Cadenzen voor Klassieke Klavierconcerten
N° I. Mozart, Concert A dur (Köchel-Verz. N° 488) . . . . . 1.—
N° II. Beethoven. Concert G dur, op 58. I[e] et III deel 1.50

Voormolen, Alex.
— Suite de Clavecin . . . . . 2.—
Ouverture. Gigue. Sicilienne. Toccatina

Brucken Fock G.H.G. von.
— Op. 8. Zehn Präludien 2.25
— Op. 9. Drei Präludien 1 20
— Op. 11. Cinq moments musicaux 1.20
— Op. 12. Impromptu et quatre Preludes 1.80
— Op. 13 Drie Spaansche Dansen 1.50
— Op. 15 24 Präludien
Deel I (N° 1-6) 1.20
Deel II (N° 7-12) 1.50
Deel III (N° 13-18) 1.80
Deel IV (N° 19-24) 1.50
— Op. 16. Zeven Praeludien . . . 2.50
— Op. 24. Drie Klavierstukken . 1.80
— Op. 25. Scherzo Macabre . . . 1.50
— Op. 26. Zes Klavierstukken . . . 1.80
— Op. 27. Twaalf Klavierstukken
Deel I 1.80
Humoreske. Intermezzo Cappriccio. In de Schemering.
Deel II 2.50
Impromptu. Valse lente. Wals Klein Liedje.

Brucken Fock, G. H. G. von
— Op. 31. Koralen 1.80

Hans Franco Mendes
— Scherzo 1.50
— Allegro burlesco 1.50
— Zeven Walsen
Deel 1 (No. 1-4) 1.50
Deel 2 (No. 5-7) 1.50
— Drie Intermezzi 1.50
— Drie kleine Klavierstukken . . 1.—
Scherzino. Andante. Capricietto.
— Toccata 1.50
— Variaties over een eigen thema . 2.00
— 14[e] Étude 0.50
— Preludietto 0.50
— Drie Préludes 1.50
— Sonatine 1.80
— Étude 1.50
— Silhouetten 1.50
— Sonatine quasi una Fantasia . 1.50
— Uit mijn Dagboek.
Deel I (N° 1-6). 1.50
A la valse. Preludietto. Quasi serioso. Alla Marcia. Pauks. Étude.
Deel II (N° 7-12) 1.50
Händel. For the left Hand. Guillaume. Menuet. Silhouet. Moment musical.
Deel III (N° 13-18) 2.00
Preludium. Valse lente. Air. Kringiade. Nocturne. Aufschwung.
Deel IV (N° 19-24) 1.50
Piccola Sonata. Danza. Fantasia. Venezia : Notte sul Canal Grande. Venezia : Lungo il Ponte. Venezia. Piazza di S. Marco.
Deel V (N° 25-30) 1.50
Suite : Presto, allegretto, allegro ma non troppo. Drie Intermezzi.
Deel VI 1.50
— Tien kleine Études . . . . . 2.—
— 3[e] Étude . . . . 1.—
— 3[e] Sonatine 1.80
— 2 Alineades 1.25
— 4[e] Sonatine . . . . 2.—

Kuiler, Kor.
— Op. 41. Zeven Pianostukken.
Heft. I. . . . . 2.—
Nocturne des Roses. Chant d'Amour. Mazurka. Valsette mélancolique.
Heft. II. 2.50
Immortellen. Humoreske. Wals.

Röntgen, Julius
— Cadenzen zu L. van Beethoven's Klavierconcerten.
N° I Zum Ersten Sats (C. dur) des 1[e] Concerts. 0.75
N° II Zum Ersten Satz (B. dur) des 2[e] Concerts 0.75
N° III Zum Ersten Satz (C. mol) des 3[e] Concerts 0.60
N° IV. Zum ersten und zum letzten Satz. (1 C dur) des 4[e] Concerts 0.90
— Op. 32. Drie Romancen (2[e] druk) 1.50
— Op. 60 Dolce far niente. Fünf Klavierstücke. 2.25
— Op. 63. N° 1. Sonatine (E gr. t.) . 1.50
— Op. 65. Buiten 2.25
Hollandsch Jolijt. Boerinnetje. Boerenklucht. Marten Aapjes. Het Kasteel van Ratbout. Duinvlinders. Volkswijze. Droomgeluid. Zeestemming. Klompenfuga.

— Lentefilm-CompositiesNederlandsche Boerendansen. Folkloristisch ingeleid door D. J. van der Ven 2.50
— Nederlandsche Dansen der 16e Eeuw. Vierhandig.
Bundel 1 . . . . 0.75
Bundel 2 . . . . 0.75
— Oud-Nederlandsche Klaviermuziek uit het Muziekboek van Anna Maria van Eijl (1671) . . . . 4.—
— Oud-Nederlandsche Klaviermuziek uit het Muziekboek van Anna Maria van Eijl (2 nummers, vrij bewerkt) 1.50
2 PIANO'S.
— Op. 33. Scherzo (2 Piano's) . . 1.80

Siep W. F.
— Op. I. Quatre Bagatelles . . . 1.25
Poème d'Amour. Petite marche funébre. Rêverie. Impression de moi.
— Op. 2. Oud-Hollandsche Boerendansen 1.25

Sigtenhorst Meyer, B. van den
— Op. 1. Van de Bloemen . . . 1.50
— Op. 2. Het oude China . . . 2.00
— Op. 4. Van de Vogels 1.50
— Op. 9. Zes Gezichten op den Fuji 2.00
— Op. 11. De Maas 1.50
— Op. 12. St Quentin 1.50
— Op. 14. Oude Kasteelen 1.50
— Op. 17. Acht Préludes. 1.50
— Op. 18. Sonate 2.00
— Op. 19. Capri 1.20
Faraglioni. Alla Madonna illuminata. Anacapri. Grotta dei Santi.
— Op. 20. Variaties 2.00
— Op. 23. 2e Sonate 2.40
— Op. 27. Sprookjeswereld. 1e bundel. Le Monde des Contes bleus. Cahier. Märchenwelt, Heft 1. Fairyland, Vol. 1. (2e druk) 1.50
Hymne aan den Koning. De Dwergen. Het Betooverde Woud. De Ganzenhoeder. De Prins en de Prinses. Het Huwelijk.
— Op. 29. Sprookjeswereld. 2de bundel. Le Monde des Contes-bleus, Cahier I. 2. Märchenwelt, Heft. 2. Fairyland. Vol. 2. . . . . 1.50
Optocht der Berggeesten. De Elfjes. De Heks. Het glazen Muiltje. De Meermin... en zij leefden lang en gelukkig.
— Op. 30. Sonatine N° 1. . . . . 1.20
— Op. 32. Sonatine N° 2. . . . . . 1.20

Schäfer, Dirk.
— Op. 8. Suite Pastorale voor orkest, bewerkt voor piano 2 handig door den componist 2.10
— Op. 9. Sonate inaugurale (2e druk) 2.70
— Op. 10. Drie Klavierstukken (2e druk) 2.40
Veranderingen op een eigen Danthema. Théâtre-Variété-Scène. 3e Wals.
— Op. 12. Zes Klavierstukken (2e druk) 2.40
Tranquillo assaï. Poco allegretto. Quasi una Danza. Lente (fragment) Andante. 4e Wals.
— Op. 15. Acht Klavierstukken (2e druk) 2.40
Allegretto Simplice. Andantino. Allegro molto. Allegretto non troppo. Wals. Poco lento. Wals. Presto.
— Op. 17. Vijf Interludes . . . 2.70
Assaï Vivace. Andante Sostenuto. Allegro vivace. Andante con molto espressione. Allegro molto.
— Op. 18. Toccata 1.80

Orkest

Symphonie Orkest

Anrooy P.G. van
— Piet Hein. Hollandsche Rhapsodie. met gebruikmaking van J. J. Viotta's Liedje der Zilvervloot. Voor groot Orkest.
Partituur . . . . . 9.—
Orkestpartijen . . . . 12.—
Extra partijen 0.60

Diepenbrock Alphons.
Electra.
— Klav. uittr. . . . . 5.—
— Partituur 22.50
— Gysbrecht van Amstel.
Part. d'orchestre . . . . . 15.—
Pour le piano 7.50
— De Vogels. (Ouverture. Invocation. Ballets. Final) . . . . 20.—
— De Vogels. Ouverture . . . . 8.—
— Marsyas. Suite d'orchestre . . 15.—

Gilse, Jan van
— Variaties over een St. Nicolaasliedje. Zie ginds komt de Stoomboot. Voor klein Orkest.
Partituur . . . . . . 9.—
Orkestpartijen . . . . . . 9.—
Extra partijen 0.60

Ingenhoven Jan
— Symphonisches Tonstück. N° 1. (lyrisch) Voor Klein orkest.
Partituur . . . . 6.—
Orkestpartijen 7.50
Extra partijen 0.75
— Symphonisches Tonstück N° 2 (dramatisch)
Partituur . . . . 12.—
Orkestpartijen . . . . . . 12.—
Extra partijen 0.90

— Symphonisches Tonstück N° 3 (romantisch)
Partituur . . . . 15.—
Orkestpartijen . . . . . . 15.—
Extra partijen 0.90

Röntgen Julius
— Op. 46. Oud-Nederlandsche-Dansen.
Partituur 2.40
Orkestpartijen 4.20
Extra partijen 0.40
— « Oud Nederland. Suite » . . . 12.—
Parttion d'orchestre . . . 12.—
Extra partijen 0.90
— Op 100. Quintet voor Piano, 2 Violen Alt en Violoncel, Partituur en partijen, cplt. . . . . . . 6.—
— Oud-Hollandsche Boerenliedjes en Contradansen voor Viool en Piano.
Bundel 2 (5e druk) 1.50
Bundel 3 en 4 (in één band) 2.—
Bundel 5 . . . . 2.—
— Twee Sonates van Pietro Locatelli da Bergamo voor Viool en Piano 1.80
— Twee Sonates voor Violoncel en becijferde Bas van Pieter Hellendaal. Pianobegeleiding van Julius Röntgen . . . . 6.—

Siep W. F.
— Op. 2. Oud-Hollandsche Boerendansen
Orkestpartijen 1 25
Piano-Conducteur 0.45
Extra partijen 0.20

Voormolen A.
— 3 Ruitertjes.
Partituur . . . . 9.—
Orkestpartijen . . . . . . 12.—
Extra partijen . . . . . —.75

Strijkinstrumenten

Quartetten

Schäfer, Dirk.
— Op. 14. Strijkkwartet in Cis-moll. 2 Violen. Viola en Violoncel
Partituur 1.50
Partijen . . . . 6.—

Sigtenhorst Meijer, B. van den
— Op. 13. Eerste Strijkkwartet.
Partituur 1.20
Partijen . . . . 2.—

Viool en Orkest

Diepenbrock Alphons.
Hymne (Materiaal in huur verkrijgbaar.) Viool en Piano 3.60

Viool en Piano

Kersbergen J. W.
— Op. 4. Sonate D. kl. terts. . . 2.70

Röntgen Julius.
— Op. 40. Sonate E. dur 3.60
— Op. 85. Schüler-Concerte N° 1. D.-Dur 1.50
— Op. 88. Schüler-Concerte . . . 1.50

Schäfer, Dirk
— Op. 4. le sonate D gr. terts . . 3.60
— Op. 11. Twee Sonates . . . 4.20
N° 1,3°. Sonate Bes gr. terts . 4.20
N° 2. 4e Sonate D. gr. terts . 4.80

Sigtenhorst Meyer, B. van den
— Op. 26. Sonate 3.20
— Op. 28. Drie Hymnen . . . 1.50

A. Voormolen
— 2e Sonate . . . . 3.—

Viool solo.

Sigtenhorst Meyer, Brd.
— Op. 22. Introductie, Thema en Variaties 1.50

Violoncel en Piano

Röntgen Julius
— Op. 41. Sonate A. kl. terts . . 4.80
— Op. 56. Sonate B. kl. terts . . 4.20
— Variaties 1.20
— Cinq morceaux 1.80

Schäfer Dirk
— Op. 13. Sonate C. gr terts . . . 4.80

Violoncel solo

Sigtenhorst Meyer, B. van den
— Op. 25. Sonate 1.20

Blaasinstrumenten

Trios

Röntgen Julius
— Op. 86. Trio. Fluit. Fagot en Oboe. Partijen. 2.70

FLUIT- OF HOBOSOLO.

Sigtenhorst Meyer, B. van den
— Op. 24. Drie landelijke Miniaturen 1.50
— Op. 34. Sonatine . . . 0.90

Piano

J. van Dommelaer
— Sonate 1935. . . . . 2.—

A. A. Noske
— 3 Walsen 0.90
— 4 Intermezzi 1.20

Sem. Dresden
— 5 Kleine Klavierstukken . . . 1.80

Liederen

Schäfer Dirk
— Op. 16 Vier Liederen met pianobegeleiding
N° 1 Die Einsame (Hans Betghe, Die Chinesische Flöte) 0.90
N° 2 Zomernacht (H. J. W. M. Keuls) 1.50
N° 3 Lenz (Nic. Lenau) . . 0.75
N° 4 Wenn ich Abschied nehme (Karl Weitbrecht) 1.20

Sigtenhorst Meyer, B. van den
— Op. 3. Bij den Tempel. Drie liederen (2e druk) 1.50
De Beelden en de Gamelan (Uit Rient van Santen's « Van Manen en Zonnen) ». 't Jongetje (idem). De Boro Boedoor (Uit Noto Soeroto's « De Geur van Moeders Haarwrong »).
— Op. 5. Fluisteringen. Drie liederen op teksten uit « Fluisteringen van den Avond wind » van Noto Soeroto . 1.20
Liefste mijn woorden zullen maar simpel klinken. In de zwijgende avondschemering. Op een morgen had het landschap zich gehuld in een dichte nevel.
— Op. 6. Stemmingen. Drie liederen op teksten uit « Manen en Zonnen » van-Rient van Santen 1.50
Morgen in den Tenger. Maanlicht. De Pisangblaren.
— Op. 10. Doode Steden. Twee Liederen, woorden van Rient van Santen 1.20
Hoorn. Harderwijk.
— Op. 15. Veltdeuntjens van P. C. Hooft 0.90
Haesjen. Valckenoochje. Swaentjen. Eerrijckjen. Claere.
— Op. 21. Vijf geestelijke Liederen. Fünf Lieder. Five sacred Songs. (2e druk.) Piano- of orgelbegeleidung. Gedichten van Jan Luyken (Deutsche Uebersetzung von N. E. Labarre-geb. Baresse Mulert tot de Leemcule, English Translation by Agnes Johns and Adrienne Bergsma) . . . . 2.—
Ach neen ! ach neen ! alwetend God en Heere. Ick meenden oock de Gotheyt woonde verre. Oneyndig goed, van niemand ooit volpreezen. Ach ! Eenig Eeuwig Een. Denare schaduw is aan 't breken.
— De Witte Reiger, woorden van Rient van Santen 0.60
— Het Naardermeer, woorden van Rient van Santen 0.75
— Lofzangen voor zang en piano of orgel, 4 geestelijke liederen, woorden van Jan Luyken 1.50

Diepenbrock, Alphons
— Op. 1. Drie Ballades, voor Tenor 2.—
Entsagung (Uhland). Der Fischer (Goethe). Der Abend kommt gezogen (Heine).
— Der Abend, (C. Brentano) für Sopran . . . . 1.—
— Ave Maria, voor Mezzo-Sopraan (ook met orgelbegeleiding) 0.75
— Beiaard, (Vada), voor middelstem 1.—
— Berceuse, (v. Lerberghe) voor Mezzo-Sopraan 1.80
— Celebrität(Goethe) voor Bariton. 1.20
— Come raggio di sol, voor Sopraan. 1.20
— Deux Mélodies (P. Verlaine)
N° 1. Clair de Lune, pour Soprano 1.20
N° 2. Écoutez la Chanson bien douce, pour Soprano ouMezzo-Soprano 1.20
— Due Canzone 1.80
(Preghiera alla Madonna (St. Bernardus) (Tenore). Come raggio di Sol (Soprano)
— En Sourdine (P. Verlaine) voor Alt. 0.90
— Es war ein alter König (Heine), Ballade für Bariton oder Alt 0.90
— Incantation (A. Gide) voor Mezzo-Sopraan 1.50
— L'invitation au Voyage (Ch. Baudelaire) pour une voix grave 1.50
— Liebesklage (v. Gründerode) voor Alt 1.50
— O Jesu ego amo te (Fr. Xaverius) voor Sopraan 1.20
— Les Poilus de l'Argonne (A. Rameau), pour voix moyenne 0.90
— Puisque l'Aube grandit (P. Verlaine) pour Mezzo-Soprano . . . 1.20
— Recueillement (Ch. Baudelaire), pour Mezzo-Soprano 1.20

— **Les Chats (Ch. Baudelaire), pour voix grave** . . . . —.—
— Vier Sonnetten
N° 1. De klare dag, (Fr. van Eeden), voor Tenor 1.20
N° 2. Avondzang (J. Perk), (Nachtgesang), voor Tenor. Ned. en Duitsche tekst (F. Dupré) 1.20
N° 3. Ik ben in Eenzaamheid niet meer alleen (L. v. Deyssel) (Ich bin in Einsamkeit nicht mehr allein), voor Sopraan of Tenor. Ned. en Duitschen tekst (F. Dupré) 1.20
N° 4. Zij sluimert (J. Perk). (Sie schlummert), voor Tenor, Ned. en Duitsche tekst (F. Dupré) . . 1.20
(Ook met orkestbegeleiding in manuscript).
— Le Vin de la Revanche (de Puymaly), pour une voix moyenne . . . 0.90
— Waak op Nederland (B. Verhagen) 0.60
— Zwei Lieder
N° 1. Hinüber wall' ich (aus Novalis' Hymnen an die Nacht) für Sopran oder Tenor 1.20
N° 2. Lied der Spinnerin (aus « Chronika eines fahrenden Schülers » von Clemens Brentano) für Sopran 1.20
— Zwei Sonette
N° 1. Kann ich im Busen heisse Wünsche tragen? (C. v. Günderode) für Alt oder Mezzo-Sopran 1.20
N° 2. Die Liebende schreibt (Goethe) für Sopran 1.20

Liederen

MET BEGELEIDING VAN VERSCHILLENDE INSTRUMENTEN

Diepenbrock, Alphons
— Berceuse (v. Lerberghe) avec violoncelle et piano 1.50
— Berceuse (v. Lerberghe) avec violoncelle-solo, harpe et instruments à cordes, partition 2.50
— Cinq Mélodies, avec Orchestre
N° 1 Recueillement (Ch. Baudelaire), pour voix grave. Partition 3.—
N° 2. Les Chats, (Ch.Baudelaire), pour voix grave Partition. . . . . 3.—
N° 3 Écoutez la Chanson bien douce (P. Verlaine) pour Soprano Partition . . . . 3.—
N° 4. Clair de Lune (P. Verlaine) pour Soprano Partition . . . . 3.—
N° 5. Puisque l'Aube grandit (P. Verlaine) pour Soprano. Partition 4.50
— Geistliches Lied (N° 5 aus Novalis' « Geistliche Lieder »: Wenn ich ihn nur habe)
Für Sopran und Orgel 1.50
Für Sopran und Orchester Partitur . . . . 4.—
— Hymne an die Nacht (nach Novalis' 2ter Hymne an die Nacht: Muss immer der Morgen wiederkommen) für Alto-Solo (oder Mezzo-Sopran) und Orchester . . Orchesterpartitur 6.—
Klavierauszug . . . . . . 3.—
— Hymne an die Nacht (Gehoben is der Stein, aus Novalis' Hymnen an die Nacht) für Sopran-Solo und Orchester
Orchesterpartitur . . . . 6.—
Klavierauszug . . . . . . 3—
— Jesu Dulcis Memoria, voor Bariton en Orgel 1.20
— Lydische Nacht (B. Verhagen), voor Bariton-solo en orkest.
Orkestpartituur . . . . . 15.—
— Memorare (St. Bernardus) voor Tenor en Orgel . . . . 1.—
— Die Nacht (Elegie von Fr. Hölderlin für Mezzo-Sopran-Solo und Orchester. Met Nederl. vertaling van Balth. Ver-Verhagen.
Klavierauszug 2.50
Orchesterpartitur. . . . . . 6.—
Orchesterstimmen. . . . . 9.—
— Vondel's Vaart naar Agrippine, (J. A. Alberdingk Thym) voor Bariton-Solo en Orkest
Orkestpartituur 12.50
Klavieruittreksel . . . . 3. —

★ **Un département de musique de jeunesse.** — La *Reichsmusikkamer* a créé un nouveau *département de musique populaire et de jeunesse.*

★ **La musique** à **l'Ecole.** — Par ordre de la fédération des instituteurs nationaux-socialistes, un nouveau plan d'organisation a été créé pour la formation musicale *à l'école* pendant les premières années. Un élément nouveau est constitué par la prise en considération, pour l'éducation musicale, de la tendance à jouer de l'enfant. Des histoires de musiques sous forme de contes de fée et d'anecdotes sont appelées à contribuer à l'approfondissement de la conception de la musique.

NOMIATIONS ET PROMOTIONS :

★ **Madame Louta Nouneberg** a été invitée par l'Académie de Vienne à prendre place dans le Jury du Concours international de piano qui se tiendra du 14 mai au 25 juin 1938.

★ **La Société de Musicologie de Paris** a choisi pour Président M. Léon VALLAS.

★ **Curt Sachs** a été nommé Professeur de l'histoire de la musique et de la danse à l'Université de New- York. Il va y créer un Musée musical et un institut de Musicologie.

★ **Pierre de Bréville** a été élu à l'unanimité président de la *Société nationale de Musique* de Paris où il succède à Gabriel Pierné.

★ **Suzanne Clercx, lauréate de l'Académie royale de Belgique.** — Notre collaboratrice, Mademoiselle Suzanne Clercx, qui fait actuellement en Italie des recherches musicologues, a vu couronner par l'Académie Royale de Belgique son mémoire intitulé *Henry Jacques de Croes, compositeur et maître de musique du prince Charles de Lorraine* (1705-1786). Dans son rapport à l'Académie, notre éminent collaborateur et ami M. Ch. van den Borren, souligne l'apport des musiciens belges du 18e siècle dans le grand courant qui entraîne la musique de cette époque vers le classi isme de Haydn et de Mozart, et l'intérêt particulier que présente dès lors toute étude sérieuse sur cette matière insuffisamment explorée.

Henri-Jacques de Croes est l'auteur d'œuvres nombreuses mais celles qui suivent 1750 semblent définitivement perdues.

Suzanne Clercx, a établi une biographie du compositeur, enrichie de nombreuses données inédites dues à des recherces personnelles effectuées dans les archives du royaume. Elle a dépouillé la correspondance de de Croes avec Charles de Lorraine et le Conseil des Finances et elle apporte ainsi une contribution extrêmement précieuse à la connaissance de tout ce qui touche à la Chapelle de Bruxelles (ancienne Chapelle de Bourgogne). Puis l'auteur aborde la description externe de tout ce qui a été conservé en imprimés ou en manuscrits, de l'œuvre du maître.

Suit une analyse critique des œuvres de musique orchestrale — et il convient de signaler, avec M. Ch. van den Borren, la valeur des observations de Mlle Clercx qui, notamment, par d'intéressantes remarques, situe en perfection les concerts de Sainte-Gudule du maître anversois dans le développement historique du genre.

L'ouvrage se termine sur des annexes inédites reproduisant des lettres de de Croes et sur un catalogue thématique des œuvres principales.

St. D.

★ **Francesco Malipiero** a reçu la médaille de la Fondation Coolidge pour la diffusion de la musique de chambre.

★ **« Le concours de la Chanson de France ».** — Les lauréats du concours pour favoriser la « *Chanson de France* », sont MM. Pierre Planchot, d'Angers et René Quinard.

★ **Académie des Beaux-Arts de Berlin.** — Wilhelm Furtwängler, Henri Kaminski et Herman Reutter ont été élus membres de cette académie.

★ **Autographes musicaux.** — Dans le dernier catalogue d'autographes sorti de chez Hinterberger, de Vienne, se trouve mention d'un manuscrit autographe des « *Oiseaux tristes* » de Ravel portant sur la dernière page quelques esquisses au crayon pour la fugue du « *Tombeau de Couperin* ». Ravel aurait donc projeté la fugue des années avant que ne l'assure Roland-Manuel. (« *Oiseaux tristes* » publié en 1905 et « *Tombeau de Couperin* » commencé en 1914).

Le même catalogue confirme la haute valeur attribuée aux autographes de Strawinsky. Le prix de 440 francs suisses est proposé pour six mesures de « L'Oiseau de feu » en partition complète.

★ **Un monument à Adolphe Saxe**, l'inventeur du saxophone, sera élevé à Dinant.

★ **Un monument à Vincent d'Indy** sera élevé à Boffres (France).

★ **A l'hôtel de ville de Liège**, ville natale de César Franck — ne l'oublions pas — on a inauguré un buste du célèbre compositeur belge.

★ **Grand Prix de Rome 1938.** — Le 4 mai entreront en loge au Palais de Fontainebleau, les candidats au concours d'essai pour le Grand Prix de Rome de 1938.— Pour le concours définitif, entrée en loge : le 18 mai. Jugement à l'Institut le 2 juillet. — Inscription : 3, rue de Valois, avant le premier mai 1938.

★ **American Mathay Association.** — En mai, à New-York, sous les auspices de cette association, une bourse sera attribuée à un pianiste : un an d'études à Londres. — S'adresser à Gertrude R. Litchfield, 77, Mineral Street, Reading (Mass.).

★ **Un beau texte d'Anatole France sur la musique.** — « Il me semble, cher ami, que vous devez être heureux puisque vous êtes musicien. J'en suis arrivé à croire que c'est seulement par la musique qu'on peut approcher en ce monde du parfait contentement. La musique, c'est l'art par excellence. Je ne me consolerai jamais d'être organisé de manière à ne pas la bien sentir. La nature, en me donnant les oreilles de Caliban, a fait, si j'ose dire, une cruelle sottise. Comme j'aimerais la musique, s'il m'était permis ! Mais ne pouvant l'aimer, je la désire. Vous savez que le désir est puissant : il crée ce qu'il veut. Aussi, je suis bien sûr, pour peu que nous soyions immortels, de devenir un jour bon musicien.... Il y a des poésies, il n'y a pas une Poésie, tandis qu'il y a *une* musique. La musique, cher ami, est en même temps le plus libre des arts et le plus régulier. Il ne connaît de loi que celle des nombres, et c'est la seule qui ne se laisse jamais fléchir. La Musique est, comme la mathématique, exacte parce qu'elle est idéale. Être à la fois mathématicien et musicien, c'est posséder le bonheur parfait, c'est embrasser les deux pôles de la certitude humaine, c'est vivre exempt de trouble et d'inquiétudes. » (Extrait de la préface d'Anatole France au « *Faust* » de Goethe, par C. Benoît.

★ **La veuve du Prof. Ch. S. Terry** (dont les travaux sur Bach jouissent d'une considération égale à ceux de Spitta), a légué la bibliothèque de son mari à l'université royale de musique de Londres. On y trouve, en plus d'un grand nombre de manuscrits et de premières éditions, à peu près tout ce qui dans le monde entier a paru sur Bach et son œuvre.

Helmut Bräutigam.

— Sonate für Klavier. Werk 6. 5667 4.—
— Frühlingsfeier. Ein Kantate für Mannschaftschor Chor. Bibliothek 2804. . . . . 0.06
— Vier kleine Weihnachtsmotten für vierstimmigen gemischten Chor. N° 1. Und unser lieben Frauen.— N° 2. Still, still, still. N° 3. Auf, auf. N° 4. Singt frisch und wohlgemut. Sängerpartituren zu Chor 1-3 einzeln . . . . je 25.—
zu Chor 4. . . . . 40.—

Miklós Rózsa.

— Trio-Serenade op. 1 für Violine, Viola und Violoncell. Stimmen . . 4.50
— Rhapsodie für Violoncell und Orchester op. 3 Ausgabe für Violoncell und Klavier vom Komponisten. 5476 4.—
— Quintett in f moll op.2 für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Stimmen . . . . 15.—
— Variationen über ein ungarisches Bauernlied op 4 für Violine und Klavier 5477. . . . . 3.50
— Nordungarische Bauernlieder und Tänze op. 5. Kleine Suite für Violine und Klavier. 5489 . . . . . . 2.50
— Duo für Violine und Klavier op.7 5570 . . . . 4.—
— Duo für Violoncell und Klavier op. 8 5574. . . . . 4.—
— Serenade op. 10 für kleines Orchester. Partitur zu Studienzwecken . 15.—
— Bagatellen für Klavier op. 12. Kleine Stücke für Spiel und Tanz5684. 2.—

Carl Hofer.

— Der Feuerreiter. Ballade von Eduard Mörike für eine tiefere Stimme mit Klavier 1.80
— Schiff ahoi ! Ballade von M. von Strachwitz für eine Singstimme und Klavier. 1.80

Kurt Atterberg.

— De Favitska Jungfrurna op. 17 Rhapsodie für Orchester über schwedische Volksmotive. Besetzung: Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B., 2 Fagotte, 2 Hörner in F. —
— Symphonie Nr. 1 in h. moll für gr. Orchester op. 3. Partitur. . . 40.—
— Konzert für Violine und Orchester op 7. Partitur . . . . 20.—
Ausgabe für Violine und Klavier. 5242 . . . . 4.—
— Konzert für Violoncell und Orchester. Partitur . . . . 15.—
Ausgabe für Violoncell und Klavier. 5243 . . . . 3.—
— Barocco. Suite N° 5 für kleines Orchester op. 23. Partitur . . . 10.—
— Konzert für Horn und Orchester op. 28 Partitur . . . . 12.—
Ausgabe für Horn und Klavier. 5408 . . . . 6.—
— Suite N° 7. für Streichorchester od. Streichquartett. Alla marcia. Poetico. Grazioso. Doloroso. Festivo. Partitur . . . . 5.—
— Suite pastorale für kleines Orchester op. 34. Preludio. Aria. Gavotte I u. II. — Pastorale. Serenata. Giga. Part. . . . . 10.—
— Flammendes Land (Fanal) Oper in drei Akten unter freier Benutzung der rheinischen Sage « Der Schelm von Bergen » Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.
— Konzert für Horn u. Orchester op. 28. Für Horn u. Klavier. 5408. . 6.—

Edvin Kallstenius

— Dalarapsodi « Dalecardia » Erste schwed. Rhapsodie für Orch. — Besetzung: Streichorchester, 2 Flöten, Olve, English Horn (Oboe II) 2 Klarinetten, in 13., 2 Fagotte, 4 Hörner in F, 2 triompetten, in C, 2 Posaunen (ad lib.) Posaune olbigat, Tuba (ad. lib.) Harfe, Pauken und Sehlagzeug.

Sergei Rachmaninoff.

— Erstes Konzert für Klavier und Orchester op. 1. Ausgabe für zwei Klaviere. . . . . 10.—
— Fünf Fantasiestücke für Klavier zu zwei Händen op. 3. Elegie. . 1.25
Prélude . . . . 1.—
Melodie . . . . 1.—
Polichinelle 1.50
Serenade . . . . 1.—
— Sieben Salonstücke op. 10 für Klavier zu zwei Händen. Nocturne . . 1.—
Valse 1.50
Barcarolle 1.75
Mélodie . . . . 1.—
Humoreske 1.50
Romanze 0.75
Mazurka 1.50
— Zweites Konzert für Klavier und Orchester op. 18. Ausgabe für zwei Klaviere 12.50
— Le Lilas (Flieder) Romanze für Klavier op. 21 N° 5. . . . . 1.50

— Variationen für Klavier über ein Thema von Fr. Chopin op. 22. . . . 7.50
— Zehn Präludien für Klavier op. 23. . . . . 9.—
— Sonate für Klavier. op. 28 . . 10—.
— Drittes Konzert für Klavier und Orchester op. 30. Ausgabe für zwei Klaviere. . . . . 15.—
— Dreizehn Präludien für Klavier op. 32. . . . . .10.—
Études Tableaux für Klavier op. 33
f moll. 1.50
C dur. 1.50
es moll. 2.50
Es dur 1.50
g moll. 1.50
Cis moll. 2.50
— Zweite Sonate für Klavier op. 36. 10.—
Neuausgabe des Komponisten 1931. . . . . 6.—
— Vierundzwanzig Präludien für Klavier aus op. 3,23 u. 32 . . . . . 15.—
— Neun Étüden für Klavier. op. 39 . . . . je 2.—
— Polka Italienne für Klavier zü 4 Händen für Klavier zu zwei Händen übertragen von A. Ziloti . . . . 1.—
— Polka de W. R. für Klavier zu zwei Händen 1.80

Johannes Hannemann.

— Variationen und Fuge in d moll über ein eingenes Thema für Orgel 5638 . . . . 3.50

Karl Bleyle.

— Minnelieder nach Heinrich von Morungen op. 44 für Bariton und Streichquartett. 5634 . . . . 3.—
— Konzert für Violoncell und Orchester op. 49. Ausgabe für Violoncell und Klavier vom Komponisten. 5632 5.—
— Legende für Grosses Orchester. op. 28. 14 minuten. Streichquartett a moll. op. 37. 30 minuten. Lied des Lebens für Sopran- und Tenorsolo, Frauen,- Männer-, gemischten Chor und Orchester op. 47-35 minuten.

Siegfried Walther Müller.

— Sieben deutsche Tänze und Fuge op. 49. 15 minuten. . . . . . . N.V.
— Zwei Sonatinen in C dur und Es dur für Klavier zu zwei Händen op. 53. 5642. . . . . 2.—
— Sonate in Es dur für Oboe und Klavier op. 52. 5641. . . . . . . 5.—
— Kammermusik A dur für Klarinette, Violine, Viola und Violoncell op. 1. 19 minuten. . . . . . . 2.—
— Divertimento für Klarinette, zwei Violinen, Viola, und Violoncell op. 13-16 minuten. 2.50

— Streichquartett in e moll (Einleitung und Doppelfuge) op 17-20 minuten 6.—
— Kaviertrio in D dur op. 19-25 minuten . . . . 9.—

Rudolf Kattnigg.

— Abendmusik. Vospiel in spanischer Art Ein ernster Gesang. Ständchen eines Unglücklichen. Rondo. 29 minuten.

Victor Hruby.

— Variationen über ein eigenes Thema — 30 minuten . . . . . N.V.

Hans Grisch.

— Deutsche Walzer Suite für Orchester. 20 minuten . . . . N.V.

Georg Schumann

— Amor und Psyche. op. 3. Nach einer Dichtung von H. Bulthaupt. Für Soli, Chor und Orchester. Klavierauzug mit Text . . . . 9.—
Iede Chorstimme . . . . . —.90
Ausgabe für Klavier zu vier Händen . . . . 2.—
— Traumbilder, op.4 Acht charakteristische Stücke für Klavier zu zwei Händen. Drei Hefte. 3366/68 je 1.50
— Reigen, op. 5. Zehn Charakterstücke in Walzerform für Klavier zu vier Händen . . . . 3.—
— Mazurka mélancolique und Gavotte op. 6. Zwei Stücke zum Konzertvortrag für Klavier zu zwei Händen, ... 2.—
— Improvisationen, op. 7. Ländler-Morgengruss-Ländler.-Hoffnung. Zum Abschied. Für Klavier zu zwei Händen . . . . 2.—
— Thema und Variationen. op. 8 für Klavier zu zwei Händen. . . . 2.—
— Bourrée a moll und Valse caprice Des dur op. 9, Zwei Stücke für Klavier zu zwei Händen . . . . . je 2.—
— Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 11. Die Welt, sie ist mir viel zu weit (Rosegger). Es schaut ein alter Fliederbaum (Kastropp) . Im zitternden Mondlicht (Kastropp). Die Bitte (Carmen Sylva). Ich bin ein grosser Herre (Rosegger) . 2.—
— Quintett, op. 18 für Klavier, zwei Violinen. Bratsche und Violoncell. Klavierstimme . . . . 6.—
Jede Streichstimme . . . . —.90
— Sonate in e moll für Violoncell und Klavier. op. 19. 4772 . . . 5.—
— Liebesfrühling, op. 28. Ouvertüre für Grosses Orchester. . . . . N.V.

Othmar Schoeck

— Lieder nach Gedichten von Goethe, op. 19a-5025 a. . . . . 3.—
— Sieben Lieder aus dem Westöstlichen Divan von Goethe op. 19 b. 5025 b. . . . . 3.—
— Lieder nach Gedichten von Uhland u. Eichendorff op. 20. 5026. . 3.—
— Lieder nach Gedichten von Lenau, Hebbel, Dehmel, Spitteler, op. 24 a. 5027a. . . . . 3.—
— Lieder nach Gedichten. von Spiteller, Gamper, Hesse und Keller op. 24 b. — 5027 B. . . . . 3.—
— Zwölf Eichendorfflieder op. 30. 5201. . . . . 3.—
— Fünf Lieder op. 31. 5202. . . 3.—
— Zwölf Hafislieder op. 33. 5204. . 3.—
— Der Gott und die Bajadere op. 34. Indische Legende von Goethe. 5203. 3.—
— Drei Lieder nach Gedichten von Keller, Storm u. Eichendorff. op. 35. 5508. . . . . 2.—
— Zehn Lieder nach Gedichten von Herm. Hesse. op. 44. 5509. . . . . 3.—
— Elegie, op. 36. Liederfolge nach Gedichten von Lenau u. Eichendorff. 5247. . . . . 7.—
— Gaselen, op. 38. Liederfolge nach Gedichten von Gottfried Keller. 5264. . . . . 5.—
— Lebendig Begraben, op. 40. Vierzehn Gesänge nach der gleichnamigen Gedichtfolge von Gottfried Keller. 5428. . . . . 12.—
— Wandersprüche op. 42. Liederfolge nach Gedichten u. Eichendorff. 5507 a. . . . . 6.
— Zwei Klavierstücke op. 29. 5185. 2.—
— Streichquartett in C dur op. 37. 5252. . . . . 6.—
— Das Wandbild. Eine Szene und eine Pantomine von Ferruccio Busoni op. 28. 5165. . . . . 3.—
— Don Ranudo. Komische Oper in 4 Aufzügen Klavierauszug mit Text. 5163. . . . . 6.—
— Sonate für Bassklarinette u. Klavier op. 41. Originalausgabe. 5515. . 6.—
— Erwin und Elmire. Gesänge zu dem Singspiel von Goethe mit einem Vor und Zwisschenspiel op. 25. Klavierauszug Text. — 5164. . . . . 4.—
— Venus. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit Text. 5257. . . . . . . 20.—
— Vom Fischer un syner Fru op. 43. Aus den Grimmschen Märchen von Ph. O. Runge. Klavierauszug mit Text. 5505. . . . . 6.—
— Vom Fischer un syner Fru. Szenische Kantate, verwendbar für Bühne, Rundfunk und Konzert 40 min —.—

Johann Nepomuk David

— Partita. 1. Allegro. 2. Andante. 3. Andante. 4. Allegretto Con Grazie. 5. Vivace. 26. minuten. Konzert für Flöte und Orchester. Komponiert 1936. Trio in G. dur für Violine, Viola und Violoncell. . . . . . . —.—

Lilo Martin.

— Vier Lieder, op. 3. für eine Singstimme mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Ihrem Meister Hans Pfitzner zugeeignet. N° 1. Frühlingsruhe « O legt mich nicht ins dunkle Grab » (Uhland) N° II Nachtgesang « O gib, vom weichen Pfühle » (Goethe) N° III. Scheideblick « Als ein unergründlich Wonnemeer » (Lenau) N° IV. Gluck « Wie Jauchtzet meine Seele » (Eichendorff) Klavierauszug. 5629. 2.—

Alexander Friedrich von Hessen.

— Sonate in e moll für Violine und Klavier. Werk. 31. . . . . 6.—

Karl Marx.

— Konzert in C dur für Violine und Orchester Op. 24. Ausgabe für Violine und Klavier. 5516. . . . . 5.—
— Variationen für die Orgel, op. 20. 5608. . . . . 3.—
— Streichquartett in g moll op. 7. 6.—
Passacaglia für Orchester op. 19 N.V.

Günter Raphael.

— Orchelchoräle, op. 37. Erstes Heft 5617 . . . . 3.—
— Zweites Heft 5618 . . . . . 3.—
— Konzert in C dur für Violine u. Orchester, op. 21. Ausgabe mit Klavierbegleitung. 5448. . . . . . . 6.—
— Divertimento für Orchester. op. 33. 20 min. Zweite Symphonie in h moll. op. 34. . . . . N.V.
— Variationen über eine Schottische Volksweise für Kleines Orchester op. 23. 20 min. . . . . N.V

Gerard Bunk

— Fantasie für Orgel, op. 57. 5639. 2.50

Sigfrid Karg-Elert.

— Drei Stücke für Orgel op. 142. Stimmen der Nacht op. 142 N° 1. Coll. Simon 1719a. 1.20
— Valse mignonne op. 142. N° II. Coll. Simon 1719b. 1.20
— Romantisch op. 142. N° III Coll. Simon 1719 C. 1.20

Kurt Thomas

— Konzert für Klavier und Orchester. Werk. 30. 30 minuten. . . —.—
— Klaviertrio in d moll op. 3. 25 min. —.—
— Streichquartett in f. moll op 5. 31 min. . . . . —.—
— Serenade für kleines Orchester, op. 10-25 min. . . . . —,—
— Auferstehungs-Oratorium nach Worten der Evangeli ten für vier-stimmigen Chor mit Instrumenten op. 24-47 min. . . . . —.—
— Hohes Lied der Arbeit für zwei- bis drei stimm. Männenchor, einstimm. Knabenchor mit Landsknechtstrommeln, Fanfaren und Blasorchester op. 26-15 minuten. . . . . —,—
— Olympische Kantate für vierst. Chor und Orchester. 35 min. . . . . . . —.—
— Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale für Chor mit oder ohne Instrumente, nach Worten von Wilh. Busch op. 27. 20 min. —,—
— Die Zweite Violinsonate in B dur, op 20 für Violine und Klavier. 5535. . . . . 6.—

Gottlieb Müller.

— Konzert in a moll für grosses Orchester Werk 6. Uraufführung durch Gen. Musikdirektor Karl Elmendorff. —.—
— Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied für Grosses Orchester op. 2 15 minuten. . . . . —.—
— Deutsches Heldenrequiem für vierstimmigen gemischten Chor und Grosses Orchester op. 4. . . . . . . —.—

Karl Hasse

— Hymnus von Johannes Kepler für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester op. 54 . . . . . . N.V.

Robert Keldorfer.

— Streichquartett in einem Satz op. 13. . . . . 5.—

Wilhelm Kempff.

— Symphonie nº 2 d moll op. 19. 45 minuten . . . . 30.—

I.-G. Mraczek.

— Variété. Szenen für Orchester. 20 minuten. . . . . N.V.

Heinrich Pestalozzi

— Fünf gemischte Chöre op. 45. . 3.—
— Sechs gemischte Chöre. op. 78. 4.—
— Hymnus an das Leben für Männerchor u. Orch. op. 85-20 minuten. 4.50

Carl Prohaska

Sérénade op. 20 für Kleines Orchester 40 min. . . . . 25.—
— Zwei Gedichte von Richard Dehmel für Sopran und Streichquartett op. 21. . . . . 6.—
— Passacaglia, Thema, Variationen u. Finale op. 22. . . . . 40.—

Hermann Zilcher.

Aus dem Hohelied Salomonis. Variationen für zwei Singstimmen, Streichquartett und Klavier op. 38. 8.—
— Klavierquintett in cis moll op. 42. 42 min... . . . . 2.50
— Marienlieder. Liederzyklus für Sopran und Streichquartett op. 52. 50 min. . . . .
— Klaviertrio in e moll op. 56. . 9.—
— Lustspielsuite « Der Widerspenstigen Zahmung » für Orchester op. 54 b. — 23 min. . . . . 12.—
— Rokoko. Suite für eine Singstimme, Violine, Violoncell und Klavier op. 65 22 min. . . . . 6.—

Piano

Alfano F.
— 1. Chanson populaire . . . . 5.—
— 2. Sérénade à la bien-aimée . . 5.—
— 3. Sérénade qui passe . . . . 5.—
— 4. Guitare . . . . 6.—

Bloch E.
— Sonata . . . . 15.—

Casella A.
— Sinfonia, arioso e toccata . . 10.—

Massarani R.
— Tre Preludi . . . . 8.—

Pick Mangiagalli R.
— op. 20 tre Valzer-Capricci . . 6.—

Deux Pianos.

(Piano et Orchestre arrangé pour 2 Piano)

Camussi E.
— Suite Breve . . . . 10.—

Pick Mangiagalli R.
— op. 35 Humoresque . . . . . 20—

Trois Pianos.

Dallapiccola L.
— Musica per tre pianoforti (Inni) Partition . . . . 20.—

Orgue

Galliera A.
— Trittico (Natale-Venerdì santo-Pasqua) . . . . 10.—
— Corale . . . . 8.—

Violon et Piano

Jesinghaus W.
— Sonatina Brevis . . . . 6.—
— Sonata in Do . . . . 20.—

Pick-Mangiagalli R.
— op. 98 sonata in si min. . . 15.—

Rocca L. 15.—
— Suite . . . . 15.—

Zecchi A.
— Sonata in Fa . . . . 15.—

Violoncelle et Piano.

Mortari V.
— Sarabanda e allegro . . . . . . 12.—

Clarinette.

Gabucci A.
— 28 Grandi studi tecnici e melodici 16.—

Trios

(Violon - Violoncelle - Piano)

Guerrini G.
— II. Trio in re. . . . . 20.—

Zanella A.
— II° Trio in sol min. . . . . . 30.—

Quatuors a cordes.

Pick-Mangiagalli R.
— Op. 18 Quartetto (Notturno - Arietta-Epilogo)
— Partition (Format poche) 5.—
Parties . . . . 30.—

Orchestre symphonique

Partitions
(les parties sont en location)

Casella-Bach.
— Ciaccona . . . . 50.—
(format de poche) . . . 5.—

Cumar R.
— Cinque danze moderne . . . . 30.—

Dallapiccola L.
— Partita . . . . 50.—

Guarino G.
— Bagliori (Poema sinfonico) . 25.—

Lattuada F.
— Cimetero di Guerra (Impressione sinfonica) . . . . 20.—

Malipiero G. F.
— Quattro invenzioni . . . . . 30.—
— Inni (Inno di pace-Inno di guerra-Inno di gloria) . . . . 20.—
— Sette Invenzione (format de poche) 18.—

Porrino E.
— Sinfonia per una fiaba . . . 25.—

Rocca L.
— La cella azzurra. Leggenda azzurra 30.—

Rossellini R.
— Canti di marzo a) Notturno dei miei campi b) Rondo . . . . . 30.—

Tocchi G. L.
— Record. Impressione sinfonica . 50.—

Ensembles divers.

(Partitions — (Parties en location)

Bach-Nielsen.
— Giaccona (pour orchestre à cordes) 30.—
(format de poche) . . . . 10.—

Casella A.
— Sinfonia (Piano, clarinette, cornet à piston, violoncelle) . . . . 20.—
Partitions — (Parties en location)

Solos avec orchestre.

Partitions (Parties en location)

Malipiero G. F.
— Concerto (Violon et Orchestre) 30.—

Mortari V.
— Sarabandi ed allegro. (Violoncelle et Orchestre) . . . . 12.—

Pick Manguagalli R.
— Humoresque (Piano et Orchestre) 30.—

Operas.

Partitions pour Chant et Piano.

Casella A.
— La Favola d'Orfeo (opéra en un acte) . . . . 30.—

Malipiero F.
— Il Festino (comédie en un acte) 30.—

Pick-Mangiagalli R.
— Notturno romantico (opéra en un acte et 2 tableaux) . . . . . . 30—

Pizzetti J.
— La Rappresen tazione di santa Uliva (2 actes) . . . . 30.—

Respighi - Monteverdi
— L'Orfeo di Claudio Monteverdi : Realizzazione orchestrale di Ottorino Respighi, (3 actes) . . . . . . 40.—

Chant et Piano.

Camussi .
— Liriche (Balcone chiuso-Brivido-Addio) . . . . 8.—

Giacchetti E.
— Figlio Dormi . . . . 5.—

Petrassi G.
— Benedizione . . . . 6.—
— Voccalizzo per Addormentare una Bambina . . . . 5.—

Salviucci G.
— Salmo di David . . . . 5.—

Chant avec ensembles divers.

Bloch E.
— Servizio sacro pour Baryton, cœur mixte et grand orchestra
— Partition . . . . 30.—
— Parties en location .

Dallapiccola L.
— Divertimente in Quattro esercizi per una voce di soprano, flauto (con ottavino), oboe, clarinetto, viola e violoncello : 1. Introduzione. — 2. Arietta, 3. Bourrée. — 4. Siciliana.
— Partition . . . . 20.—
Parties en location

Choeurs.

Dallapiccola L.
— Sei cori di Michelangelo Buonarroti Partitions ,- (Parties en location) Il Giovane :
— I Série : per voci miste (soprani, contralti., tenori, bassi) . . . 40.—
a) Il cordo delle malmaritate ;
b) Il cordo dei Malammogliati
— II série : (Invenzione e capriccio) per 2 soprani, 2 contralti soli (o coro da camera di 6 soprani e 6 contralti) e 17 strumenti . . . . . . 30.—
a) I Balconi della Rosa ;
b) Il papavero.
— III Serie : (Ciaccona e Gagliarda) pervoci miste a grande orchestra : 40.—
a) Il coro degli Zitti ;
b) Il coro dei lanzi briachi (Epilogo)
Sur tous les prix il y a la majoration de 12 %.

Sur tous les prix il y a la majoration de 12 %

★ **Eugénie Schumann** a fait paraître dans un journal hollandais un article où elle déclare n'avoir pas donné son consentement à la divulgation « anticipée » du *Concerto* en ré mineur récemment publié.

★ **En Allemagne.** — Selon une statistique récente, il existe en Allemagne 130.000 musiciens professionnels ; 93.875 de la première catégorie ; 35.849 de la seconde.

★ **Deux ballets modernes au théâtre de Mayence.** — Avec satisfaction on peut constater qu'en Allemagne la bonne musique moderne — ayant surmonté les premières années de nouveau régime forcément peu propices à des expériences artistiques — est en train de reprendre sa place. La salle pleine du théâtre de Mayence à l'occasion de ces deux ballets dont les auteurs sont Suisse et Russe, prouve que l'intérêt y est vif.

D'abord on vit en première audition « Le Grand Ours » de Conrad Beck, qui est une pièce tout à fait charmante, écrite sur un spirituel livret de Léopold Chauveau.

La musique de Beck, toujours suggestive et primesautière, saisit admirablement bien l'atmosphère de la pièce qui est capricieuse, fabuleuse, tout en gardant contact avec le réel. Après l'entr'acte on eut la joie de voir en scène « L'Oiseau de feu » de Igor Strawinsky. Pourquoi cette œuvre n'avait-elle jamais été exécutée qu'au concert ? Peut-être en raison de ce que la chorégraphie originale de Fokin, bien que son romantisme un peu attardé soit merveilleux au point de vue esthétique, ne correspond plus au style actuel de la danse. C'est grâce aux enquêtes des éditeurs Schott qu'on a pu monter un ballet sur base classique qui satisfait à toutes les exigences de la partition ingénieuse de Strawinsky. MARG. STN.

★ **Au cours de l'année passée** on a vendu au Japon à peu près un million de disques de la Neuvième symphonie de Beethoven.

★ **Le bicentenaire de la mort d'Antonio Stradivari** a été célébré le 18 décembre 1937 aux États-Unis à l'initiative de la section musicale de la Bibliothèque du Congrès à Washington. Au cours du concert radiodiffusé, huit stradivarius estimés à 24 millions de francs ont été joués.

★ **Le plus petit violon du monde.** — A Vienne a eu lieu une exposition d'instruments de musique, Le plus jeune luthier autrichien, A. Franz Ostrizek a présenté, entre autres curiosités, le plus petit violon du monde : 38 mm. de longueur.

★ **Un conseil de Paderewski.** — On a fêté (le 3 décembre, à Édimbourg), le quarantième anniversaire de la nomination du Dr. Alfred Hollius à S. George's West Church. Au cours de sa réponse aux discours prononcés, le Jubilaire fit allusion à sa rencontre singulière avec Paderewsky, à Sydney, à la suite d'un récital qu'il avait donné avec une forte fièvre, un médecin à ses côtés..... Après l'avoir obligeamment aidé à endosser son pardessus et l'avoir comblé d'éloges, l'illustre pianiste polonais conseilla : « Retournez chez vous et buvez un bon verre de scotch chaud ». Et le Dr. Hollius ajouta « Aucun thermomètre n'aurait pu traduire mes sensations à ce moment...... ».

★ **Le Jubilé de l'Association libre des Maîtrises de Londres** aura lieu le 18 juin prochain à l'Alexandra Palace, sous le patronage de S. M. la reine Mary. Le programme publié chez Novello contient des œuvres de Tallis, Mendelssohn, Wesley, Elgar, Geoffrey Shaw, Thimau, Woodgate.

Chef d'orchestre : Ernest Read. — Organiste : Eric Thiman. — Renseignements et versements au secrétaire M. William E. Cockshott, 65, Frankfurt Road Herne Hill, S. E. 24.

★ **Carmen et l'Arlésienne.** — De J. G. Prod'homme, cette note piquante (Guide du Concert, nº 19) : « *Ce Soir* du 1er janvier, à la rubrique « radio », a été surpris par un « mystère » sonore. Il a entendu, de Vienne, sous la direction de Bruno Walter, le 4e acte de *Carmen* débutant par un long ballet sur des thèmes de l'*Arlésienne*. Et il demande : « Quel spécialiste de l'œuvre de Bizet, nous expliquera ce mystère ? » Sans être spécialiste de l'œuvre de Bizet, il suffit d'avoir vu *Carmen* en province pour savoir qu'elle se joue ainsi sur de nombreuses scènes, probablement avec l'autorisation des ayants-droits. A Vichy, l'été dernier, on a remplacé les fragments de l'*Arlésienne*, par des fragments de la *Jolie Fille de Perth* ».

★ **Le ballet polonais**, formé il y a quelques mois par Bronislava Nijinska, la sœur de Nijinsky, vient de remporter de grands succès à Berlin avec des œuvres de caractère et d'esprit essentiellement nationaux ; la musique était également due à des compositeurs polonais. On se rappelle que ce groupe fut fort remarqué lors de son passage à l'exposition de Paris.

★ **Le Home des compositeurs allemands.** — La Fondation d'hospices des compositeurs allemands a acquis à Bad Harzbourg un terrain de 15.000 m². On y érigera un *Home du Reich des Compositeurs allemands* comme asile de vieillards et maison de repos.

★ **La musique légère racique.** — Lors de la « Journée des Compositeurs » de la semaine de culture cantonale Cologne-Aix-la-Chapelle, le président du syndicat des compositeurs, le professeur-docteur Paul Graener fit des déclarations de principe concernant la nécessité de créer une *musique légère allemande* sur une base racique. Des festivals de musique et des concours, par exemple dans les villes d'eau de Pyrmont et d'Orb servent d'ores et déjà à l'animation de la musique légère.

★ **Le « Jour de Paix » de R. Strauss.** — Richard Strauss a récemment terminé son dernier opéra « Daphné ». Celui-ci sera créé à Dresde dans le courant de cette année, tandis que son opéra « Le Jour de Paix » est prévu pour la création à Munich pendant le « Festival d'été 1938 ».

★ **Commandes d'oeuvres.** — Différentes scènes du Reich (Berlin, Nüremberg, etc.) ont pris l'initiative de passer à des compositeurs doués des *commandes de composition*, pour insuffler à la force créatrice des compositeurs une animation nouvelle.

★ **Une oeuvre nouvelle de Pfitzner.** — Le compositeur Hans Pfitzner a écrit comme dernière œuvre un duo pour violon et violoncelle avec accompagnement ; cette œuvre a déjà été exécutée en de nombreuses villes allemandes et est prévue également pour l'exécution à Berlin dans le cadre de la « Société Hans Pfitzner ».

★ **L'Opéra allemand.** — A l'occasion de l'année 1938, année jubilaire de Wagner, toutes les scènes allemandes préparent des *Festivals Wagner* ; Leipzig surtout, la ville natale de Wagner, a commencé déjà un cycle de représentations de toutes les œuvres de Wagner, y compris les opéras écrits pendant sa jeunesse.

★ **L'Opéra de l'Etat de Berlin.** — présentera comme nouveauté l'opéra « Ingwelde » de feu Max von Schillings, mise en scène par la cantatrice bien connue Barbara Kemp, ainsi que « Le Forgeron de Marienbourg », de Siegfried Wagner. L'Opéra Allemand de Berlin créera fin février les opéras « La Savate » et « Danse Macabre » du compositeur autrichien Joseph Reiter. Ce compositeur, qui vit en Allemagne, a été décoré de la médaille Goethe par le Führer.

★ **8000 orchestres populaires** existent en Allemagne et 4000 orphéons.

ÉDITIONS MAX ESCHIG
48, Rue de Rome et 1, rue de Madrid, Paris, 8e

Prix net Frs.

Albeniz I.
— Azulejos
pour piano . . . . . . 15.—
— La Vega
pour piano . . . . . . 25.—
— Zortzico
pour piano . . . . 12.—

Blanchet E. R.
— Deux formules de travail pour piano 12.50

Delannoy M.
— *Cendrillon ou La Pantoufle de Vair
pour piano . . . . 45.—
partition in-16° . . . . . 30.—

Manuel de Falla
— *Nuits dans les Jardins d'Espagne
pour 2 pianos . . . . . 35.—
— *Concerto
pour piano . . . . . . 25.—
— Suite Populaire Espagnole
pour violoncelle et piano . 45.—
pour violon et piano . . . 45.—
— Sept Chansons Populaires Espagnoles
pour chant et piano . . . . 35.—

Halffter E.
— *Danse de la Gitana
pour piano . . . . . . 15.—
*Danse de la Pastora
pour piano 8,75
— L'Espagnolade
pour piano, dans un recueil à 30.—

Harsanyi T.
— Le Tourbillon mécanique
pour piano dans un recueil à 30.—

Honegger A.
— Sarabande pour piano . . . . 6.—
— Scénic-Railway
pour piano dans un recueil à 30.—

Karjinsky N.
— *Rapsodie Slave
pour violoncelle et piano . 25.—

Koechlin Ch.
— Traité de l'Harmonie, en 3 volumes, chaque . . . . 110.—
— Étude sur l'écriture de la fugue d'École . . . . 110.—

Manen J.
— Cuadros (Tableaux)
pour piano . . . . 35.—

Martinu B.
— Le train hanté
pour piano dans un recueil à 30.—

Mihalovici M.
— *Prélude et Invention
partition in-16° . . . . 15.—
— Un danseur roumain
pour piano, dans un recueil à 30.—

Milhaud D.
— Saudades do Brazil
pour piano . . . . 27.—
— Poèmes Juifs
pour chant et piano . . . . 35.—

Mompou F.
— Charmes
pour piano . . . . . .25.—
— Souvenirs de l'exposition
pour piano, dans un recueil à . 30.—

Philipp I.
— 60 Nouveaux Exercices Préparatoires
pour piano . . . . 20.—

Ravel M.
— Jeux d'Eaux
pour piano . . . . 20.—
— *Pavane pour une Infante défunte
pour piano . . . . 15.—

* **Existe pour orchestre symphonique. — Partition et matériel en location.**

— *Miroirs
pour piano . . . . 45.—

Rieti V.

— La Danseuse aux Lions,
pour piano, dans un recueil à 30.—

Szymanowski K.

— *Symphonie Concertante
pour piano . . . . 55.—

— *Harnasie, ballet
pour piano . . . . 45.—

— *Deuxième Concerto
pour violon et piano . . . 30.—

Tansman A.

— Le tour du monde en miniature
pour piano . . . . 18.—

— Novelettes
pour piano, chaque . . . . 6.—

— Trois Préludes en forme de blues
pour piano 12.50

— Le Géant
pour piano, dans un recueil à 30.—

Tcherepnine A.

— Autour des Montagnes russes
pour piano dans un recueil à 30.—

Tournemire Ch.

— Sept chorals-Poèmes, pour les sept paroles du Christ
pour orgue, N° 1 . . . . . 18.
N° 2, 3, 5, ... 12.50
N° 4, 6 . . . . 10.—
N° 7 . . . . 9.—

— Précis d'exécution, de registration et d'improvisation
à l'orgue . . . . 55.—

— Postludes libres
pour orgue ou harmonium . 18—

Turina J.

— Coins de Séville (recueil)
pour piano . . . . 25.—

— Sévilla (recueil)
pour piano . . . . 30.—
(existent pour orchestre réduit)

Vellones P.

— Invitation à la musique
pour piano à 4 mains . . . 15.—

Vient de Paraître :

PARC D'ATTRACTIONS, EXPO 1937

RECUEIL DE PIÈCES POUR PIANO DE

HALFFTER, HARSANYI, HONEGGER, MARTINU, MIHALOVICI, MOMPOU, RIETI, TANSMAN, TCHEREPNINE,

Prix net Frs. : 30.—

ÉDITIONS MAX ESCHIG

Grand abonnement à la lecture musicale.

★ **L'Opéra d'Etat de Dresde** créera l'opéra « La Patronne de Pinsk » de Richard Mohaupt ; cet opéra a été accepté par plusieurs scènes allemandes, ainsi que par le Théatre Municipal de Zurich.

★ **L'Intendant Général de Hambourg, Heinrich K. Strohm**, s'est chargé de la mise en scène à Posen (Pologne) du « Vaisseau fantôme » de Wagner et a tenu une conférence sur « l'Opéra Contemporain ».

★ **Le répertoire des scènes allemandes pour la saison** 1937/38 fait preuve d'un intérêt très vif pour l'activité musicale des compositeurs de la jeune génération.Les œuvres ayant une importance particulière sont les suivantes : « Docteur Johannes Faust » de Hermann Reutter, (cet opéra se trouvant depuis l'année passée au répertoire de plusieurs scènes), « Gudrun » et « Godiva » de Roselius, « Nuit Espagnole » d'Eugène Bodard, « La Cruche Cassée » de Wagner-Régeny, etc.

★ **L'orchestre philharmonique de Berlin.** sous la direction de Wilhelm FURTWANGLER est rentré d'une tournée de concerts de plusieurs semaines au cours de laquelle il a traversé l'Allemagne de l'ouest, la Belgique, l'Angleterre et les Pays Bas.

★ **Le directeur général de musique Carl Schuricht** qui conduit en ce moment à Berlin le grand cycle Beethoven-Mozart de l'orchestre philharmonique, a été engagé à Utrecht pour conduire dix concerts pendant quatre ans ; il reprend également la direction des concerts d'été de La Haye.

Les concerts en représentation d'orchestres entiers venant d'autres villes et sous la conduite de leurs chefs d'orchestre habituels constituent *une nouveauté* sur le plan des concerts de Berlin. En dehors de la visite des orchestres municipaux de Leipzig, Dusseldorf, Dresde, etc. aura lieu prochainement la représentation du théâtre national de Mannheim sous la direction de Karl Elmendorff.

★ **La Marche des Niebelungen** de Wagner est désormais réservée exclusivement, par ordre du gouvernement allemand, aux manifestations officielles du parti naziste.

★ On **a célébré à Bayreuth** le centenaire de la naissance de *Cosima Wagner*. A cette occasion son buste a été inauguré à la Ludwig-Sieber-Festhalle.

★ **Karl Böhm** crééera en Allemagne la quatrième symphonie d'Albert Roussel par l'orchestre d'État de Dresde.

★ **Le Professeur H. Abendroth**, le chef d'orchestre bien connu du Gewandhaus-orchestre de Leipzig, a obtenu à Bucarest un succès éclatant par un concert symphonique.

★ **L'Heure de musique.**— Nombreuses sont les villes allemandes où la *Reichsmusikkamer*, conjointement avec « la journée des communes allemandes », organise des matinées à l'intention de la jeunesse ; ces concerts, qui portent la dénomination « L'Heure de la Musique », sont très bienvenus partout. Dans ce même ordre d'idées, il y a lieu de faire mention du « concert des jeunes artistes » qui poursuit le même but.

★ **Censure musicale.** — Selon la *Musica d'oggi*, le gouvernement allemand a décidé que toute la musique étrangère serait désormais soumise à la censure de la Reichsmusikkammer, « en vue de combattre l'influence pernicieuse exercée sur la population allemande par une musique indésirable ».

ORGANUM

Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Prof. Dr. Max Seiffert.

Dritte Reihe: Kammermusik

1. **Corelli, Arcangelo** (1653-1713) Op. 3. Nr. 4. Sonata da chiesa a tre h-moll für 2 Viol., Vcello u. Cemb. (1689) . . . . kpltt. 3.—

2. **Corelli, Arcangelo** (1653-1713) Op. 5 Nr. 11. Kammersonate E-dur für Violine und Cembalo (1700) . . 1.50

3. **Graff, Johann** Op.1 Nr. 3. Violinsonate D-dur f. Viol. u. Cemb. m. Cello ad lib. (1718) . 2. —

4. **Vierdanck, Johann** Triosuite f. 2 Viol., Violoncello u. Klavizimbel (1641) . . kpltt. 2.—

5. **Erlebach, Phil. Heinrich** (1657-1714) Sonate e-moll f. Viol., Gambe (od. Vcello) u. Cembalo (1694) . 2.—

6. **Buxtehude, Dietr.** (1637-1707) Op. 2 Nr. 2. Sonate D-dur für Violine, Gambe (Vcello) u. Cembalo (1696) 2.50

7. **Telemann, G. Philipp** (1681-1767) Sonate c-moll für Flöte od. Violine mit Cembalobegleitung . . . . 2.—

8. **Telemann, G. Philipp** (1681-1767) Sonate B-dur für Flöte oder Violine mit Cembalobegleitung . . 2.—

9. **Krieger, Joh. Philipp** (1649-1725) Partie F-dur für Bläser (Ob. I, II. Engl. Horn. Fagott) od. Streicher (Viol, I, II, Viola, Vcello u. Kbass) bezw.. Bläser und Streicher, mit Cembalo (« Feldmusik » 1704, Nr. III). Partitur zugl. Cembalo-St.) . . . 2.—
5 Duplierstimmen . . . . je 0.40

10. **Krieger, Joh. Philipp** (1649-1725) Op. 2 Nr. 2. Sonate d-moll f. Viol.. Gambe (Vcello) u. Cemb. (1693) Cemb., Part. 1.75
2 Stimmen . . . . je 0,50

11. **Krieger, Joh. Philipp** (1649-1725) Op. 1 Nr. 3. Sonate F-dur f. 2 Viol. u. Generalbass (1688) . . . kpltt 2,75

12. **Gebel, Georg** (1709-1753) Triosonate h-moll f. 2 Viol. (Flöt.), Vcell und Cemb. . . . kpltt. 2.75

13. **Gebel, Georg** (1709-1753) Triosonate F-dur f. 2 Viol. (Flöt.), Vcell und Cemb. . . . kpltt. 2.75

14. **Förster, Christoph** (1693-1745) Trio-B-dur f. 2 Viol., Vcell u. Cemb. . . . . kpltt 3.—

15. **Erlebach, Phil. Heinr.** (1657-1714) Ouvertüren-Suite C-dur f. Streicher (1693) Nr 3 (2 Viol., 3 Violen, Vcell, Bass u. Cemb.) Part. . . . 3.—
Vla. I, II, III . . . . je 4.00

16. **Erlebach, Phil. Heinr.** (1657-1714) Ouvertüren-Suite d-moll. f. Streicher (1693) Nr 4 (2 Viol, 3 Violen, Vcell, Bass u. Cemb.) Part. . . . 3.—
5 Duplierstimmen . . . je 0.40

17. **Schnittelbach, Nath.** (1633-1667) Suite f. Streicher u.Cembalo. 1. Pavana ; 2. Galliarda ; 3.Allemagne ; 4. Ballo ; 5. Sarabande amand.Partitur (zugl. Cembalost.) 1.75
4 Duplierstimmen 0.25

18. **Strungk, Nik. Adam** (1640-1700) Triosonate d-moll für 2 Viol, Gambe (Violoncell) und Orgel . . kpltt. 2.—

19. **Theile, Johann** (1646-1724)
Suite für Violine, 2 Violen, Violoncell und Cembalo . . . . . kpltt. **2.50**

20. **Reinken, Jean Adam** (1623-1722)
Triosuite f. 2 Violinen, Gambe (Violoncell) u. Cembalo (« Hortus musicus ». Nr. 6, ... kpltt. **3.—**

21. **Buxtehude, Dietrich** (1637-1707)
Op. 1 Nr. 7. Sonate e-moll f. Viol., Gambe (Violoncell) u. Cembalo. (Komp. 1696) . . . . kpltt. **2.50**

22. **Pachelbel, Johann** (1653-1706)
Partie für 5 Streicher und Generalbass
Partitur **1.50**
5 Stimmen . . . . je **0.25**

23. **Sidon, S. Peter** (Hamburg ca. 1666)
Sonate m. Suite f. Violine u. Generalbass. Part. u. St. . . . kpltt. **2.—**

24. **Pachelbel, Johann** (1653-1706)
Kanon u. Gigue f. 3 Viol. m. Generalbass. Part. **1.50**
Viol. I, II, III je **0,40**
Vcllo **0.25**

25. **Zachow, Friedr. Wilh.** (1663-1712)
Kammertrio für Flöte (Oboe), Fagott. u. Generalbass . . . kpltt. **2.50**

26. **Forchheim, Joh. Wilh.** (1635-1682)
Suite f. 5 Streicher u. Generalbass. Part. **1.50**
5 Stimmen . . . . je **0.25**

27. **Bleyer, Nikolaus** (1591-1658).
Variationen über « Est ce Mars » für Viol. und Generalbass . . **1.50**

28. **Walther, Joh. Jakob** (etwa 1650-?)
Sonate m. Suite f. Violine u. Generalbass . . . . **2.—**

29. **Mozart, Leopold** (1719-1787)
Konzert für Trompete-Solo, Streichorchester, 2 Hörner u. Cembalo Part. n. **2.50**
5 Orchesterstim. je **0.40**
Solostimme **0.25**

30. **Mozart, Leopold** (1719-1787)
3 Divertimenti f. 2 Violinen u. Violoncello. Partitur . . . . . . **2.—**
3 Stimmen . . . . . . je n. **0.80**

31. **Schmierer, J. A.**
Ouverturen-Suite f. Streicher u. Cembalo (« Zodiacus » 1698) Partitur **2.—**
4 Stimmen . . . . je **0.25**

32. **Quantz,Johann, Joachim** (1697-1773)
Triosonate in D-dur, f. Flöte (Oboe Violine und Generalbass. Partitur (Cembalo-St.) **1.60**
3 Instrumentalstimmen : Flöte (Oboe), Violine, Violoncello . . . je **0.40**

33. **Böddecker, Philipp Friedrich** (1615-1683)
Sonate sopra « La Monica » f. Violine Fagott u. Cembalo **1.80**

Zeitgenössische Klaviermusik

R.M.

Bortkiewicz, Serge
— « Kindheit », 14 leichte Stücke nach dem Roman von L. Tolstoi 2.—
— 7 Préludes 2.50
— Ballade . . . . 2.—
— Elegie 1.80
— Im 3/4 Takt . . . . 2.—

Graener, Paul
Drei Klavierstüke : 1.80
1) Heidelandschaft, — 2) Choral im Grünen, — 3) Wolken und Wind

Lemacher, Heinrich
— Trifolium, 3 Klavierstücke . 1.—

Niemann, Walter
— « Messplatz », 12 leichte Kinderstücke 1.20
— Scarlattiana, 3 kleine Sonaten 2.—
— Drei leichte Sonatinen . . . 1.50
— Venezianische Gärten 1.80
— Das Haus zur goldenen Waage, kleine Suite im alten Stil (auch f. Cembalo) 1.20
— Kleine Variationen über eine alt-irische Volksweise von H. Purcell . 1.20

Werner, Fritz
— Kleine Hausmusikmappe, 8 Stücke 1.20

Wolfurt, Kurt von
— 10 Klavierstücke op. 29, 2 Hefte à 1.50

Studienwerke

Fickert, Walter
— 25 klaviertechnische Fünffinger - Konzentrationsübungen, . . . 0-80
Spezialstudien für die Unabhängig. keit d. Finger

Mantey, E.
— Ungleiche Rhythmen in Vorübungen und Beispielen aus Unterrichtswerken 2 Hefte (2 u. 3 teilig - 7 teilig) . . . . .je 1.80

Pauer, Max
— Aus der Werkstatt eines Pianisten, fingertechnische Studien . 2 —

Instrumental- und Kammermusik

Graener, Paul
— Theodor-Storm-Musik op. 93 . 2.50
für Klaviertrio und Bariton

Hasse, Karl
— Suite D-Dur op. 29, 6 Stücke für Violine u. Klavier . . . . . . 3.—
— Suite a-moll op. 36a, 5 Stücke für Violine und Klavier . . . 1.50
— Kammersonate op. 57, Nr 2 für Violoncello und Klavier . 1.60

Höffer, Paul
— Abendmusik für Streichinstrumente in verschiedenen Besetzungen . 2.50
— Serenade « Innsbruck, ich muss dich lassen » für Oboe, Violine, Bratsche u. Violoncello . . . . . . 2.—

Kaminski, Heinrich
— Präludium und Fuge für Streichquartett . . . . 4.—

Knab, Armin
— Suite im alten Stil für drei Streicher . . . . 2.—

Lilge, Hermann
— Sonate für Flöte und Klavier op. 57 . . . . 3.—

Pászthory, Casimir von
— Trio C-Dur für Klaviertrio 5.—
— Sonate op. 13 für Violoncello und Klavier . . . . 4.—

Siegl, Otto
— Romanze und Ländlerweisen für Violine und Klavier 1.50

Stürmer, Bruno
— Andante und Variationen für Klaviertrio . . . . 2.—

Trapp, Max
— Streichquartett op. 22 . . . . 6.—
— Klavierquartett Nr. 3 op 31 . 7.50

Unger, Max
— Drei Musizierstücke op. 72 für Violine und Klavier 1.20
— Acht leichte Charakterstücke op. 78 für Violoncello und Klavier . 1.50

Viecenz, Herbert
— Divertimento für Streichtrio . 2.20

Weiss, Hans
— Ein kurioser Kaffeeklatsch op. 32 für Klavier, Violine, Flöte (od. 2. Violine), Viola (oder Clarinette) . 2.—

Wolfurt, Kurt von
— Streichquartett op. 27 a . . . 5.—

Konzert- und Orchesterwerke

Bortkiewicz, Serge
— Kleine Suite für Streichorchester aus « Kindheit » op 39 . . . . 1.80

Czernik, Willi
— Konzert a-moll für Violine und grosses Orchester op 86
Klavierauszug mit Solostimme 5.—
Orchester-Material leihweise

Kusterer, Arthur
— Suite Nr 2 für Orchester
Orchester-Material leihweise

Wolfurt, Kurt von
— Klavierkonzert op. 25 für Klavier u. kleines Orchester
Orchester-Material leihweise
Klavierauszug für 2 Klaviere 7.50
— Musik für Streichorchester op. 27
Orchester-Material leihweise
— Serenade für Orchester op. 28
Orchester-Material leihweise

Zeitgenössische Klaviermusik

RM.

Isaac Albeniz

— Jota aragonesa und Tango . . . 2.50
— Espana, op. 165 kplt. . . . 2.50
— — op. 165, 2 Tango . . 1.50
— — op. 165, 2 Tango (Oberstadt) 1 50
— — op. 165, 3 Malaguena . 1.50
— L'Automne, op. 170, Walzer . . 2.—

Henk Badings

— Sonate . . . . 4.—
— Sonatine 2.50

Claude Debussy

— Danse bohémienne 1.50

Jean Françaix

— Fünf Portraits 3.50
— Scherzo 1.20
— Concertino für Klavier u. Orchester Klavierauszug (2 Klaviere) 3.50
Concerto für Klavier und Orchester in Vorbereitung.

Percy Grainger

— Ländliche Gärten 1.50
— Piano-Album (Schäfer-Sprung, Irische Weise, Mock Morris Tanz, Lied der Kolonisten) . . . . 3.—

Paul Hindemith

— Tanzstücke, op. 19 . . . . . 3.50
— Suite, op. 26 . . . . 3.—
— Klaviermusik, op 37 I, Uebung in 3 Stükken . . . . 4.—
— Klaviermusik, op. 37. II, Reihe kleiner Stücke . . . . 6.—
— Kleine Klaviermusik, leichte Fünftonstücke . . . . 2.—
— Wir bauen eine Stadt, Klavierstücke für Kinder . . . . 2.—
— Tanz der Holzpuppen, Foxtrot a. « Tuttifäntchen » 1.80
— Sonate I 4.50
— Sonate II . . . . 3.—
— Sonate III 4.50
— Klavierkonzert mit 12 Soloinstrumenten op 36, 1 . . . . 8.—
— Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen, Klavierauszug (in Partitur) . . . . 10.—

Bohuslav Martinu

— Les Ritournelles, 6 Stücke . . 2.50

Serge Rachmaninoff.

— Viertes Concerto für Klavier und Orchester, op. 40 . . . . . . 8.—
— Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester, op.43. 8.—
— Variationen über ein Thema von Corelli. Klavier zu 2 Händen, op. 42 . 5.—

Cyril Scott

— 3 Danses tristes op. 74 . . . . je 1.50
— Egypt . . . . 3.—
— 3 Altenglische Tänze 2.50
— Altes Porzellan, Suite . . . . 3.—
— Carillon 1.50
— Cherry Ripe 1.50
— Jungle Book . . . . 3.—
— Rainbowtrout (Forellen) . . . 2.—
— Indian Suite . . . . 3.—
— Miss Remington, Scherzo . . . 2.—
— Poems, 5 lyrische Stücke . . . 3.—
— Schmetterlingswalzer . . . . . 2.—
— Toy-Box (Spielkiste), 10 Stücke für Kinder . . . . 2.—
— Zoo, 8 Stückchen über Tiere für Kinder . . . . 2.—
— Konzert C dur für Klavier mit Orchester . . . . 6.—

Igor Strawinsky.

— Concerto per due pianoforte soli . 10.—
— Stücke a. « Feuervogel » : Berceuse, Ronde des Princesses . . je 1.50
3 Stücke a. « Feuervogel » : Danse infernale, Berceuse et Final, Transcriptions de concert par Guido Agosti . . . . 5.—

Alexander Tscherepnin

— 9 Inventionen . . . . 2.—
— 5 Konzert-Etüden . . . . . je 1.50
— Klavierkonzert III in B, op 49 mit Orchester (2 Klaviere) . . . 4.50

Choix de nouvelles publications

Piano

Absil, J.
— 3 Impromptus 2.50
— Sonatine 3.50

Barbier
— Berceuse . . . . 1.—
— Espiègles . . . . 1.—
— Babillarde 1.50
— Petit prélude 1.75

Ferté A.
— Les Maîtres du piano. Études progressives en 8 cah. à . . . . . . 2.—

Jongen, J.
— 13 préludes en deux recueils à . 6.—
— Impromptu . . . . 2.—

Violon et piano

Bazelaire-Crickboom
— suite française . . . . 3.—

Jongen,
— Poème héroïque . . . . . . 5.—
(acc. d'orch. en loc.)

Monsigny.
— Chaconne et Rig. . . . . . . 2.—

Debaar.
— Le violon 2.50
— Résumé d'hist. de la musique . 1.75

Knosp, G.
— Franz Lehar (étud. biogr. et crit.) 2.—

Stiévenard.
— Philosophie de l'expr. musicale 3.50

Violoncelle et piano

Accolay-Bazelaire
— Concertino 2.50

Bazelaire, op 114
— suite française . . . . 3.—

Fiocco-Bazelaire
— Concerto . . . . 4.—
— orch. à cordes partit. . . . . . 5.—
idem. parties . . . . 5.—

Jongen
— Fantaisie rhapsodie . . . . . 4.—
(orch. en location)

Langlois, Th.
— Petits caroussels . . . . 2.—

Schoemaker, M.
— Arrestation et fête populaire . 2.—
— Le Ménétrier 1.50

Sarlit
— 20 études de Maîtres classiques . 4.50

Les prix indiqués subissent la majoration en cours.

★ **Le concert Gertrude Ilse Tilsen.** — Il ne faut pas comparer l'orchestre de von Benda avec l'ensemble féminin qui parcourt en ce moment l'Italie sous la direction de Gertrude Ilse Tilsen. On y retrouve certes des qualités analogues : mise au point impeccable de toutes les exécutions, vigueur, probité des interprétations, choix parfait des programmes. A Naples, cet orchestre a fait entendre une *Sinfonie* de Fréderic le Grand qui constitue sous ses formes italianisantes, le type parfait de l'œuvre « rococco ». Une émotion un peu superficielle se dégage dans un monde de formules expressives, de recherches mélodiques et de cadences arrondies. La forme générale est celle de Vivaldi, mise en honneur dans l'Allemagne du Nord depuis J. S. Bach et Haendel, mais affaiblie, affadie par le foisonnement des détails qui en voilent la structure générale. Le groupement d'Ilse Tilsen se révèle tout en nuances, est parfois fougueux mais manque d'un dynamisme profond et du sens réel des plans. On ne peut pas dire que les œuvres exécutées apparaissent dans toute leur ampleur et dans toutes leurs possibilités. S. C.

A. Honegger
— 1ère Sonate . . . . 40.—
— 2e Sonate . . . . 32.—

J. Rivier
— Burlesque . . . . 24.—

Violoncelle

Maurice Emmanuel
— Sonate . . . . 27.—

A. Honegger
— Concerto . . . . 32.—

J. Jongen
— Aria . . . . 10.—
— Moto Perpetuo . . . . 15.—

Orgue

Marcel Dupré.
— Symphonie pour orgue et orchestre (*réduction pour orgue et piano*) . 54.—
— 2e Symphonie pour orgue . . . 32.—

P. de Maleingreau.
— Opus sacrum . . . . 27.—
— Preludes a l'Introït (*v. détail au cat*).
— Symphonie de la Passion . . . 27—
— Triptyque pour la Noël . . . 12.—

A. Mottu.
— Pièces liturgiques. 4 cahiers chaque 25.—

Musique de chambre

	partition	parties in/16.
Jean Cras.		
— Trio à cordes	36.—	15.—
— Quintette piano et cordes	72.—	
— Quintette pour harpe flûte — violon et violoncelle .	54.—	
Darius Milhaud.		
— 4e quatuor à cordes . .	20.—	9.—
— 5e quatuor à cordes . .	32.—	12.—
A. Honegger.		
— 2e quatuor à cordes . .	54.—	36.—
— 3e quatuor à cordes . .	54.—	36.—
— Sonatine violon et violle .	40.—	
Vincent d'Indy.		
— Quintette piano à cordes	54.—	
J. Jongen.		
— Quatuor à cordes . . .	50.—	20.—
V. Rieti		
— Quatuor à cordes . . .	27.—	12.—

Orchestre symphonique

Les Œuvres de **Honegger** (Pacific 231. Pastorale d'Été. Rugby. Chant de joie. Prelude pour la Tempête. Horace Victorieux. Symphonie. Concertino pour piano. Concerto pour violoncelle. Judith. Antigone. Cris du Monde. Jeanne au Bûcher etc. etc .)

Œuvres de **Gabriel Pierné** (Viennoise. Giration). **D. E Inghelbrecht** (El greco. La Métamorphose dEve. La Valse retrouvée etc.). **Jean Cras** (Journal de bord Ames d'enfants. Concerto pour piano. Polyphème etc.) **Marcel Delanno** (Symphonie). **Daniel Lazarus** (Symphonie avec Hymne.) **Tibor Harsanyi** (Suite. Ouverture symphonique. La joie de Vivre. Concertstück.) **Jean Rivier** (Ouverture pour une opérette imaginaire Ouverture pour un Don Quichotte. Pasto ales. Burlesque pour violon. Rhapsodie pour violoncelle etc..) **Saminsky** (Symphonie des Sommets. Ausonia etc.)**Scarlatti-Casella** (Toccata Bourrée et Gigue). etc. etc..

Werke für Orchester

Anders Erich
— Figaro-Figurinen, op. 65. Spieldauer 18 Minuten. . . . . —.—
— Musik vor dem Vorhang. Capriccio op. 71, 8 Min.
— Ein Monogramm wird Musik. Aufklang zu einer intimen Feier für kleines Orchester. op. 72. 12 Min . . —.—
— Wattenmeer im Hochsommer. Studie für Orchester op. 77. 12 Min.
— Konzert-Arie in D-Dur « Du sprichst nicht mit mir. » op. 66. 15 Min. —.—

Blumer Théodor
— Heiteres Spiel, für Orchester. op. 68. 8 Min. . . . . —.—
— Werbung und Vollendung. op. 79 —.—
— Deutsche Volkslieder-Fantasie, op. 72. 15 Min. . . . . —.—
— Divertimento in Variationenform für kleines Orchester, op. 73. 12 Min. —.—
— Konzert-Walzer für grosses Orchester, op. 81. 12 Min. . . . . . —,—
— Silhouetten für Streichorchester, op 74 Bilder Musikalische op. 69. . —.—

Bodart Eugen
— Kleine Serenade für Orchester op. 11. 15 Min. . . . . —.—

Gebhardt Rio
— Störtebecker, Ouvertüre. Fantasie für Orchester 10 Min. . . . . —.—
— Konzert in Es für Klavier und Jazzorchester. 12 Min. . . . . . —.—

Kornauth Egon
— Ballade für Orchester (mit Soloviolon-cello) op. 17. 13 Min. . . . . —.—
— Burleske. op. 11. 8 Min. . . . —.—

Kötschau Joachim
— Serenade für Orchester op. 21. 1. Allegro moderato. 2. Lento. 3. Allegretto scherzando. 4. Vivace. 12 Min. —.—

Kronke Emil.
— Kammerkonzert im alten Stil op. 112. 1. Allegro non tanto. 2.Gavotte. 3. Air. 4. Menuetto. 5. Rigaudon. 16,5 Min. . . . . —.—

Medtner Nicolaus
— Konzert op. 50. 1. Toccata. 2. Romanza. 3. Divertimento. 40 Min. —.—

Schlemm Gustaf Adolf
— Sinfonnietta. 30 Min. . . . . —.—
— Ballettmusik. 1. Polonaise. 2. Menuett. 3. Spitzentanz. 10 Min. . . . —.—
— Pastorale und Scherzo. 4 Min. . —.—

Schmalstich Clémens
— Amor und Psyche, eine Liebesgeschichte in 5 Bildern op. 103. . . —.—
— Aus einer kleinen Stadt. op. 94. Suite für Orchester. . . . . . . —.—

Vogt Hellmuth
— Heiteres Vorspiel für Orchester. 5 Min. . . . . —.—

Vollerthun Georg
— Dritter Liederkreis. Agnes Miegel. op, 20. 1. Elfköning. 2. Die Mutter singt . 3. Ich. . . . . —.—
— Nachsprung zum Hochzeitstanz. op. 10,2 2 Min. . . . . —.—
— Ein Mädchen singt. op. 14,2. 3 Min. . . . . —.—
— Schrei. op. 4,3. 1,5 Min. . . . —.—
— Lönsballade. op. 15. 2. 3 Min. . —.—
— Wer weiss wo (Schlacht bei Kolin) op. 15,1. 3,5 Min. . . . . . . —.—

Walter Fried
— Marionetten und Masken. 5 Min. . —
— Die Tageszeiten, Suite für Orchester. 1. Morgen. 2. Mittag. 3. Abend. 4. Nacht. . . . . —.—
— Schauspiel-Ouvertüre, op. 28. 8 Min. . . . . —.—
— Hymnus. Toccata und Fuge. op. 32. 5 Min. . . . . —.—
— Tanz-Suite im leichten Stil. Sarabande, Menuett. Böhmischer Tanz. Tango, Slow Fox. Zigeunertanz. 18 Min. . . . . —.—

Zilcher Hermann
— Musica buffa. Musik zur « Komödie der Irrungen » von Shakespeare. 10. Intermezzi für 12 Instrumente oder für kleines Orchester, op. 73. 30 Min. —.—
— Musik zu « Wie es Euch gefällt » von Shakespeare. 6. Intermezzi. 14 Min. . . . . —.—
— Skizzen aus dem Orient, op. 18. 1. Gesang eines Muezzin. 2. Tanz der Derwische. 14 Min. N° I. V. u. Kl. RM 2.— N° II. V u. K. . . . . . RM 2.50
— Zwei Gesänge, op. 35. I. Nachtgesang. II. Morgenlied. 6 min. I. Ges. u. Klavier. RM 2. II. Ges. u.Klavier KM 1.50

★ **Où sont les lecteurs de livres sur la musique ?** — D'après des statistiques sûres transmises par le « Musical Times », la catégorie des livres les moins publiés serait celle des ouvrages relatifs à la musique.Le public des auditions musicales, cruellement fidèle au principe du « moindre effort » se réduit à un chiffre quasi microscopique quand il s'agit de lire des livres traitant de son art favori.

★ **Hindemith compositeur d'orgue.** — Sur le tard, Hindemith a tourné son attention vers cet instrument. Deux sonates ont paru en janvier. La première exécution devait en être assurée par M. Ralph Downes à la « West London Synagogue », le 18 janvier dernier. L'auteur avait lui-même discuté l'interprétation des sonates avec son interprète lors d'une récente visite à Londres.

★ **Lettre de Wagner á Ferdinand Heine.** — Dans « Signale » du 17 novembre, F. von Lepel publie une lettre de 1848 adressée par Wagner à Heine.

Dans cette lettre, Wagner exprime la différence qu'il marque délibérément entre l'art public, « fabrication artistique » et cette « forme d'art qui triomphera dans l'avenir lorsque mon public sera composé, non plus de quelques sots blasés, mais de tous les êtres humains sains et vigoureux».

★ **Igor Stawinsky et le cinéma.** — Le grand compositeur russe écrit actuellement, pour une maison américaine, la partition musicale d'un film. Mais... ce n'est pas le compositeur qui devra suivre le scénario : c'est le scénariste et le metteur en scène qui devront s'inspirer de la partition musicale.

★ **La fille à l'Ours.** — C'est le titre d'un film de Jean Choux, d'après le livre de Jean Richepin, dont Arthur Honegger a écrit la musique.

★ **Riccardo Zandonai** écrit le commentaire musical du grand film *Tarakanova*, tourné par le *Cinecitta*.

★ **H. Menuhin** serait la vedette du film *Symphonie de six millions* qui sera tourné à Hollywood.

★ **José Iturbi paraîtrait, dit-on, dans de prochains films.**

A ROME :

★ **Le Concert Hans van Benda :** — Le programme donné par l'orchestre de chambre de la philharmonique de Berlin, sous la direction de Hans von Benda, a constitué l'évènement musical le plus goûté de la saison. La discipline et le souci dynamique que l'on connaît à cet orchestre s'incorporaient admirablement dans un programme court mais substantiel. Il est bon de constater qu'un groupement de 15 musiciens, tout au plus, suffit amplement pour accuser et mettre en juste valeur une œuvre empreinte de majesté comme le concerto grosso en sol mineur de Haendel. La grandeur ne réside pas dans le déploiement de forces sonores mais dans l'œuvre même. Elle est au dedans. Les danses antiques et airs pour le luth transcrits pour orchestre à cordes par Respighi conféraient à ce programme toute son originalité. La pureté linéraire et la légèreté de leur substance surgissent dans une écriture transparente. Chaque partie poursuit son monologue intérieur mais les lignes qui se croisent et s'enlacent finissent par s'accorder en une large homophonie. Airs de cour, siciliennes et autres danses sont récréés sans souci musicologique excessif mais avec un juste sens de la poésie et de la musicalité avant tout.

JULIUS WEISMANN

Piano à 2 mains

SONATINE en sol maj. op 68 Ed. nº 2232. . . . . RM 1.50

Allgemeine Musikzeitung : La sonatine en sol maj. pour piano est une jolie petite œuvre qui convient fort bien comme matière d'enseignement. Quoique le thème initial en soit un peu sobre, la romance et le menuet qui y succèdent sont d'autant plus significatifs. La première trouve magnifiquement son style en dépit de son cadre restreint, tandis que le second est un tout petit morceau charmant et joyeux.

MUSIKALISCHER WOCHENSPIEGEL op. 123. Morceaux simples pour le matin et le soir. Ed. nº 2686 . . . . . , ... RM 1.50

2 pianos à 4 mains

(2 exemplaires sont nécessaires pour l'exécution)

VARIATIONS NOUVELLES sur un thème en la majeur pour 2 pianos op. 6 Ed nº 2192 . . . . RM 2.50

Zeitschrift für Musik : Œuvre très intéressante d'un maître capable d'évoquer de grands tableaux psychiques. Ce ne sont point des variations formelles s'appuyant servilement au thème pour l'épuiser jusqu'au bout.Non. Le thème en la maj. doucement entonné ne lui sert que de point de départ. Il n'est que l'image du bonheur tranquille à espérer d'où il parcourt toute une gamme de dispositions d'âme. Et ceci en neuf parties, qui varient librement de ton et de mesure. Toutes ces parties se caractérisent par une harmonisation riche, moderne, d'un caractère trés affirmé.

PARTITA op. 107. Ed. Nº 2672 . . . . RM 3.—

Die Musikwoche : Nous sommes en présence d'une grande œuvre à 5 thèmes, de facture nettement linéaire dans laquelle les effets romantiques ou impressionistes se réduisent à de courtes périodes. Deux thèmes cardinaux à marche énergique et à caractère de sonate ancien style renferment trois morceaux moindres : un thème lent et délicat, un presto en pianissimo permanent à la manière d'un « perpetuum mobile » la tonalité la plus fine, partie intitulée par le compositeur « *Deux chats dans la neige* », la plus accessible de l'œuvre. Et pour finir un andante qui est formé par 2 fugues différentes.

SONATINE EN LA MINEUR op. 122. Ed. nº 2673 . . . . RM 3.—

Allgemeine Musikzeitung : Une sonatine qui honore à la fois son nom et celui de son auteur. Le ton est celui de la vraie sonatine. Le tout est caractérisé par une libre progression. Seuls des exécutants en possession d'une technique et de moyens d'expression très affermis peuvent dessiner comme il convient les lignes délicatement enchevêtrées de cette guirlande organique. L'œuvre se recommande particulièrement comme musique de concert et de salon.

ÉDITION STEINGRÄBER (LEIPZIG).

EXTRA-EDITORIAL

PROBLÈMES DE TECHNIQUE

UNE REVOLUTION PROCHAINE DANS LA NOTATION DE L'ÉCRITURE MUSICALE ?

LE KLAVARSKRIBO

LES opinions sur notre traditionnelle manière d'écrire la musique sont fort divergentes. Certains l'acceptent comme elle est, sans plus : ils y sont accoutumés. D'autres se rendent compte qu'une rationalisation simplificatrice devrait être envisagée.

D'importants efforts, d'ailleurs, ont déjà été tentés pour perfectionner et simplifier la notation musicale. Les désavantages les plus marquants de l'écriture usuelle proviennent assurément de la multiplicité des signes auxiliaires : dièses, bémols, bécarres, des différentes indications trop compliquées pour la mesure et le temps etc. En certains cas, les indices individuels font même défaut complétement : pour 1/3, 1/5, 1/6 etc.

On pouvait peut-être s'imaginer autrefois que l'emploi des diéses et des bémols donne une représentation correcte de la hauteur relative des sons. Mais personne ne doute plus aujourd'hui de l'inexactitude et de la nécessité d'une différenciation beaucoup plus poussée.

Plusieurs compositeurs célèbres ont énoncé les difficultés auxquelles ils se heurtaient en raison de notre systéme d'écriture musicale :

« *Dieses Bild*, disait Busoni, *ist sinnwidrig und verwirrend und es wird mit dessen Entzifferung dem Gehirn eine ungebührlich komplizierte Aufgabe zugumutet, die wir dank der Arbeit und Uebung zahlloser Generationen zwar verhältnismässig leicht bewältigen, die von uns immerhin aber eine Kraftanspannung fordert für die wir an hundert andern wichtigern Momenten Verwendung hätten.* (1)

(1) « Ce système est insensé et confus ; pour le déchiffrer, le cerveau doit s'imposer un de-

De son côté, Schönberg écrivait à la page 464 de son livre « Harmonielehre » :

« *Dass hier 21 Notennamen stehen und dass sie von c aus dargestellt sind, entspricht und rührt her von unserer unvollkommenen Notenschrift; eine vollkommenere wird nur 12 Notennamen kennen und für jeden ein selbständiges Zeichen setzen* ». (Une écriture musicale plus parfaite ne connaîtra que 12 noms de notes et emploiera pour chacun d'eux un signe individuel).

***

Busoni ne s'est pas contenté de se plaindre ; il a établi un projet d'écriture nouvelle dont on verra ci-après un specimen.

On voit que Busoni emploie le mêmes indices d'orientation que le clavier (touches blanches, touches noires). C'est logique parce que le clavier est le seul instrument qui nous donne une gamme complète des sons musicaux usuels dans une image devenue familière au monde entier.

On retrouve cette même disposition dans d'autres instruments omnitones tels que le xylophone, le klockenspiel, le jeu des verres, etc. L'écriture de Busoni n'avait donc ni dièses, ni bémols, ni bécarres et les clés étaient remplacées par l'indication de l'octave.

Mais différentes circonstances la complication du procédé d'impression et son coût élevé ne permirent pas une application généralisée de la notation busonienne. Quelques morceaux seulement se trouvent édités de cette manière.

M. Hautstont édifia un système qui n'eût guère plus de succès.

Mais en 1932, M. C. Pot, de Slikkerveer, près de Rotterdam introduisit son systéme nommé « Klavarskribo » (de l'esperanto : écriture à clavier). Ce système est basé sur le même principe que celui de Busoni : liniature en groupe de deux et trois, correspondant aux touches blanches et noires du clavier.

Le système se distingue cependant de celui de Busoni par quelques particularités. La portée n'est plus horizontale mais verticale ; la « boule » des blanches se trouve toujours au dessous de la « barre » ; la boule des noires toujours au dessus conformément à ce qui existe au clavier. Analogie rendue plus étroite encore par le fait du parallélisme entre les accords et leur touche. On évite ainsi presque complètement les difficultés de la transposition.
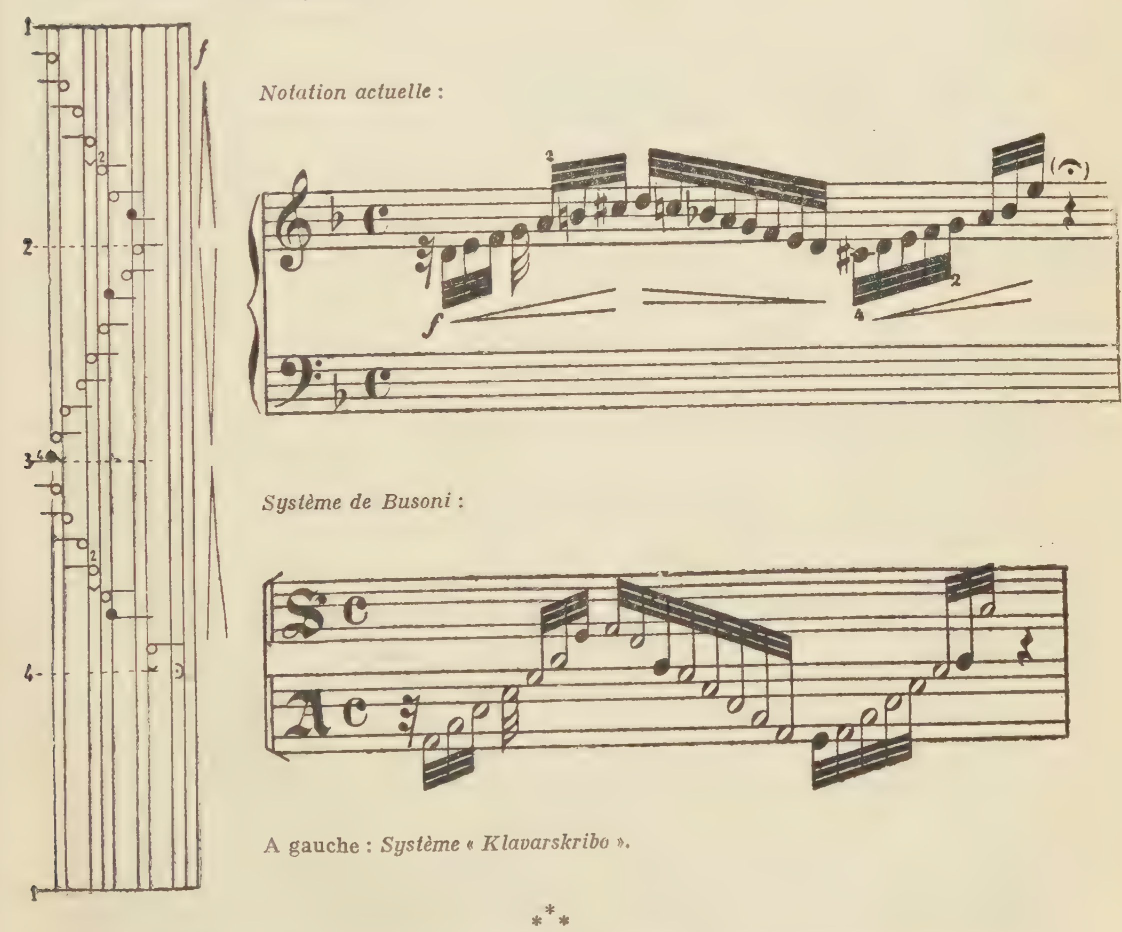
Autres réformes importantes : dans la notation classique, on emploie des signes divers pour indiquer la durée de chaque note et de chaque intervalle et au moyen de ces signes, on peut déterminer l'instant où chaque note doit être commencée ; mais le moment d'attaque n'est pas formellement indiqué ; cependant, comme on ne peut se passer complétement d'indication à cet égard dans les passages com-

voir inutilement compliqué, devoir que nous surmontons assez facilement, grâce au travail et à l'exercice de nombreuses générations, mais qui exige cependant un effort que nous aurions pu utiliser à d'autres tâches importantes. »

pliqués, on est obligé de placer les notes des voix différentes dans leur position relative au temps.

Dans le système de Klavarskribo, cette position relative est primordiale et poussée à un degré d'exactitude formelle parfaite, la place des notes correspondant exactement au moment d'attaque ; il s'ensuit que la distance des notes entre elles donne une représentation exacte de la durée de temps qui les sépare. Pa rex. une mesure à 4 temps est divisée exactement en 4 et chaque note est située à sa place d'exécution. De même, chaque temps est divisé en 2 ou 3 ou plus, selon les cas.

La durée de chaque note est indiquée séparément au moyen de deux signes d'une extrême simplicité.



A gauche : *Système « Klavarskribo »*.

***

La logique et la simplicité de ce système imposent l'idée d'une machine à écrire reliée au clavier et enregistrant directement ce que joue l'exécutant.

Le créateur du *Klavarskribo* a réalisé cette idée de sorte que tout compositeur muni de cet appareil peut enregistrer immédiatement sa composition sur rouleau de papier. Cette machine peut s'adapter facilement à tout piano. Elle constitue également un moyen merveilleux pour vérifier le jeu des éléves, puisqu'elle enregistre tout, impitoyablement. Elle n'a qu'un désavantage : c'est de coûter assez cher, environ 20.000 frs.

La notation du Klavarskribo utilise 12 signes par octave,L'auteur a écrit tout un Traité mathématique pour prouver que cela suffit et que la notation classique ne fait pas mieux.

Ces vues se rencontrent avec celles de maints compositeurs. Tel Hindemith qui écrit dans son œuvre « Unterweisung im Ton satz » (1937 Schott) page 109 :

« Pour l'analyse des sons notre notation musicale compliquée n'est pas seulement sans valeur, mais même gênante ».

Opinion similaire de M. Aug. Serieyx dans : « Vincent d'Indy. Cours de composition musicale I. » (pag. 62) et de M. A. Eaglefield Hull dans : « Modern Harmony its explanation and application ». (page 34).

Il va sans dire que le systéme de Klavarskribo s'applique à toute partition musicale pour tous les instruments généralement quelconques ; mais elle présente évidemment des avantages particuliers pour les instruments à clavier.

***

M. Pot a fondé l'*Institut Klavarskribo* où viennent se former au système nouveau des éléves du monde entier. Plus de 16.000 élèves se sont déjà inscrits à ces cours. La plupart pour piano ou harmonium, d'autres pour instruments à vent, mandoline, accordéon etc.

Notons que le système de M. Pot évite la transposition pour les instruments d'orchestre.

De nombreuses éditions ont déjà paru en langue musicale « Klavarskribo » : plus de 4000 morceaux et recueils parmi lesquels les Sonates de Beethoven, presque toute l'œuvre de Chopin, le « Clavier tempéré » de Bach etc. etc..

Les cours existent déja en anglais et en hollandais ; ils paraîtront prochainement en français et en allemand.

Plusieurs professeurs de musique hollandais font d'ores et déja usage du systéme nouveau et s'en déclarent extrêmement satisfaits. Le grand public a accueilli l'innovation avec un empressement significatif.

Nous convions tous les lecteurs de cette revue à se faire une idée précise du systéme, en écartant tout préjugé et tout esprit de routine. Ils seront frappés de ses qualités et penseront probablement que c'est là le systéme de l'avenir.

MAR. P.

Petit Annuaire des Grandes Adresses Internationales

Groupes Internationaux

★ **La maison de Haendel à Londres,** Brookstreet, dans laquelle le maître vécut pendant 34 années et où il mourut, a été transformé en musée. On y rassemblera les documents, les reliques et les souvenirs dispersés dans plusieurs collections anglaises.

★ **Un monument** a été élevé à Frattamagiore au grand maître de l'École Populaire, Francesco Durante (1684-1755).

★ **Un mot de Ravel,** que nous avons entendu récemment rapporter par Alfred Cortot. — C'était il y a une dizaine d'années à Bruxelles, salle Patria. Ravel venait de diriger la *Pavane*. Longue, interminable ovation. Pour remercier le public, Ravel se décida à se mettre au piano et dit à Defauw, qui s'était mis à côté de lui : « C'est maintenant que cela va se gâter ». Et il entama la Sonatine.

★ **Les influences musicales et rythmiques sur les enfants anormaux.** — La Société d'Éducation musicale de Prague, en collaboration avec la Société Pédagogique Suisse, organise une conférence sur ce problème. Des rapports seront publiés. S'adresser à la Société d'Éducation Musicale à Prague IV, Toskansty Palac.

★ **Édition complète de Chopin.** — Une édition complète des œuvres de Chopin est en préparation à Varsovie sous la direction du grand pianiste Paderewski.

★ **Un manuscrit de Schumann** a été vendu, assez récemment, à l'Hôtel Drouot pour la somme de 4.320 fr

★ **La nouvelle salle du Trocadéro** a été inaugurée. Elle est souterraine. M. Florent Schmitt a réclamé, en faveur des auditeurs, des ascenseurs ou, à leur défaut, de nombreux chirurgiens de service. — La salle s'appellera le *Palais de Chaillot*.

★ **Un billet autographe de Beethoven.** — Assez récemment, on a vendu à l'Hôtel Drouot à Paris un billet autographe de Beethoven, pour 1.700 fr.

★ Le célèbre violoniste **Joseph Szigeti** donnera en Italie une série de concerts au cours desquels il exécutera notamment le *Concerto pour violon* de Busoni, composé en 1897.

★ **Alfred Cortot** donnera, au courant de 1938, une suite de concerts en Extrême-Orient.

★ Le roi Léopold III a nommé chevalier de l'Ordre de Léopold, M. La Bastide-Alanore, directeur du service théâtral aux Éditions Max Eschig.

★ L'Association « les Amis d'Albert Roussel » vient de se constituer à Paris, sous la présidence de M. Alfred Cortot.

Interprètes :

★ **Au Metropolitan de New-York.** — Jan Kiepura Carl Hartmann et Adolf Vogel ainsi que les chefs d'orchestre Erich Leinsdorf et Otelli Cetani,ont été engagés par le Met opolitan Opera de New- York. — On y représentera deux opéras américains : « Amélie va au bal » de Gian-Carlo Menotti et l'« Homme sans pays » de Walter Damrosch.

★ **Le Mai Florentin 1938** (28 avril au 10 juin). — On y entendra notamment les œuvres suivantes : les 4 et 9 mai : *Marcantonio e Cleopatra* de Malipiero ; le 5 mai *Filanda Magiara* de Kodaly ; le 8 mai : le *Château de Barbe-Bleue,* de Bela Bartók.

★ **La S.I.M.C.** tiendra son prochain festival à Londres du 17 au 23 juin 1938. Les compositeurs qui désirent concourir ou participer au festival doivent s'adresser au secrétaire, M. Max Adam, Burgfeldstrasse 23 à Bâle.

★ **Bernardino Molinari** dirigera un concer t à la *Philharmonique de Berlin,* au cours de son très prochain voyage à l'étranger.

★ **La ville de Baden-Baden** donnera de nouveau cette année au mois d'avril (du 22 au 25) un festival consacré à la musique contemporaine. On y donnera entre autres *Perséphone* de Stravinsky et Chansons populaires hongroises de Bartók. La Belgique est représentée par l'Allegro symphonique de Marcel Poot.

★ **Des instruments en résine synthétique** : tel est un des « clous » de la Foire de Leipzig, 1938.

★ **Yehudi Menuhin** a « découvert » la cornemuse. Il la travaille avec le chef de musique des Gordon Highlanders. On assure toutefois qu'il n'abandonnera pas pour autant le violon...

★ **Concerts radiophoniques à l'I.N.R. flamand.** — On a prévu des auditions consacrées à la musique belge des origines au XVIIIe siècle (Roland de Lattre, Dufay, de Croes etc.). L'effort de la radio belge, très intelligemment mené, mérite d'être signalé.

★ Il faut souligner **le cycle des 22 concerts** qu'organise l'I.N.R. belge sous le titre « Panorama de la musique belge » ; commentaire de M. Roger Bragard pour la musique ancienne (XVII au XVIIIe siècle) et de M. Gaston Brenta (XIXe siècle). Auditions du 5 janvier au 28 septembre.

★ **La première audition de la Cinquième Symphonie de Shostakovitch** a eu lieu en novembre dernier. A. Alexandrof et V. Metchaien la commentent en ces termes : « Il a complètement vaincu ses imperfections sans sacrifier aucun caractère de sa personnalité. Indubitablement, une œuvre si profonde philosophiquement et si puissante dans son émotion, ne pouvait avoir été composée qu'en U.R.S.S. ! »

★ **Élisabeth Coolidge**, la grande mécène américaine, a fait organiser à Genève cinq concerts gratuits pour les étudiants, qui seront donnés par le célèbre quatuor belge *Pro Arte*.

★ A l'automne prochain auront lieu **en Italie** des fêtes destinées à célébrer les *Grandi Italiani della Liguria*, dont Paganini. On annonce la publication intégrale des œuvres de ce dernier.

★ **Au Colon de Buenos-Ayres**, Tullio Serafini et Erich Kleiber vont diriger une série de concerts au cours de la saison de 1938.

★ **La Société Internationale de Brückner**, célébrera cet été à Linz-St-Florian, le dixième anniversaire de sa fondation par un festival consacré à ce compositeur.

★ **Deux concerts consacrés aux oeuvres de Charles Koechlin** ont été donnés les 18 et 25 février à l'École Normale. On y a entendu la *Sonate* pour piano et violon, la 3e et 5e *Sonatine* pour piano, *Quatre chansons de Bilitis*, *Sonates* pour piano et basson (1re audition) pour piano et cor, pour piano et flûte, et un groupe de mélodies sur des poèmes de Verlaine.

★ **M. Georges Lauweryns**, l'éminent chef d'orchestre de l'opéra de Lyon, a été nommé directeur de la musique au Grand Cercle d'Aix pour la saison prochaine.

★ **Five concerts** commemorating the death of Antonio Stradivari were held under the auspices of the Library of Congress as part of the contribution of the Gertrude C. Whitall Foundation. Three of these concerts were devoted to the Beethoven Sonatas played by Adolph Busch and Rudolph Serkin. The other two consisted of chamber works performed by the Stradivarius Quartet assisted by Louis Krasner, Elwin Idela, and Samuel Gardner, violins, Conrad Held, viola, Horace Britt, cello, and John Barrows, horn. All performers used Stradivarius instruments made possible through loans.



LILI KRAUS

A DONNÉ DES CONCERTS AVEC :

l'Orchestre Philharmonique de Londres
l'Orchestre Symphonique de Londres
l'Orchestre Philharmonique de Berlin
l'Orchestre Symphonique de Vienne
l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam
l'Orchestre Symphonique de Paris
l'Orchestre Molinari (Augusteo) de Rome

ETC. ETC.

Depuis 1934, LILI KRAUS a aussi constitué avec Simon GOLDBERG le DUO KRAUS-GOLDBERG

« Lili Kraus has the true fire... The Final variations (Beethoven, O. 109) were played with an intuitive feeling for their ethereal qualities, that only a great artist and a woman can possess. » DAILY TELEGRAPH, LONDON

« Lili Kraus may be congratulated on one of the most successful Mozart concerts we have had for a long time. Her playing of the Concerto (K. V. 271) could not have been better. It was a model of what Mozart playing should be. I do not remember ever having enjoyed an evening more. » MORNING POST, LONDON

Unique Experience. — It was flawless, the buoyancy of youth as to dexterity with complete maturity as to thought. Brilliance and mastery combined. » YORKSHIRE POST

« Finest living woman pianist ».

GLASGOW BULLETIN

« It is difficult to imagine a finer interpretation. » THE NEW STATESMAN AND NATION

« On croyait trouver une pianiste et l'on rencontre la musique. » GAZETTE DE LAUSANNE

« Jamais je n'ai entendu cette sonate donnée avec autant de feu, de couleur, d'exactitude et de goût. » JOURNAL DE GENÈVE

« She has heroism as well as tenderness in heart and fingers ».

SVENSKA DAGBLADET, STOCKHOLM

« ... Singing, burning, sparkling, — it is life itself ! » GOETEBORG HANDELSTING

« A living embodiment of fire, grace and dignity. » HAMBURGER NACHRICHTEN

« ... a favorite of Amsterdam like Casadesus and Gieseking. ... a great personality of quite exceptional standard amongst the pianists of our time. ALGEMEEN HANDELSBLAD, AMSTERDAM

« A musician by the grace of the muses... Her playing was a revelation. At the end of such a Concert, one longs for the next one. This is the secret of the truly inspired.

N. ROTTERDAM'SCHE COURANT

BULLETIN D'ABONNEMENT
à la Revue Internationale de Musique
SIÈGE CENTRAL : 82, RUE CHARLES DE GROUX, BRUXELLES.

Je soussigné . . . .

. . . .

déclare souscrire à la **Revue Internationale de Musique**

un abonnement ordinaire : 80 fr. b. pour la Belgique
95 fr. b. pour la France
110 fr. b. pour les autres pays
£ 1 pour la Grande Bretagne
$ 5 pour l'Amérique

(*prix provisoire de fondation acquis aux premiers souscripteurs*)

un abonnement des « Amis de la R. I. M. » à 200 francs.

un abonnement de « Membre du Conseil International de Patronage »
de 1000 fr. la 1re année, prix ordinaire ensuite ou
de 5000 fr. versés au fonds de la R.I.M. et service gratuit durant toute l'existence de la revue. (Exemplaires nominatifs de bibliophiles).

Le paiement se fera : par chèque ci-contre, — par versement à votre C. Ch. Postal 280.30 (M. Dotremont ès-q.) — par quittance, augmentée des frais.

TOUS les abonnements donnent droit aux numéros ordinaires et spéciaux, aux suppléments musicaux (inédits) et à l'entrée gratuite aux « **Concerts Internationaux d'information et d'échanges** » de la R. I. M. — Abonnez-vous sans attendre pour éviter la prochaine augmentation du prix de l'abonnement, et pour avoir certainement les premiers numéros spéciaux, à tirage limité, qui seront rapidement épuisés.



LE QUATUOR DE BRUXELLES

(MM. DESCLIN, DELVENNE, VAN SCHEPDAEL ET ROY)

« Gli esecutori... sono stati interpreti meravivigliosi ed esecutori di gran classe, lasciando della loco eccezionale valentia un ricardo indelebile. »

GIORNALE D'ITALIA. ROME.

« Il est tout à l'honneur de la ville de Bruxelles, si musicienne, d'avoir pu réunir un ensemble aussi parfait. »

DIE STUNDE. VIENNE.

« ... qualités spéciales qui les placent au tout premier rang des quatuors en tournée... »

TAGESBOTE, BRNO (TCHÉCOSLOV.)

« L'impression globale reste celle d'un ensemble très cultivé qui aborde sa tâche avec le grand talent de chacun de ses membres et avec l'esprit authentique de la musique de chambre. »

22 déc. 1932. ALLGEMEINE MUZIEKZEITUNG.

« Technique et homogénéité sont exceptionnelles. »

WIENER NEUESTE NACHRICHTEN.

« M.M. Desclin, Delvenne, van Schepdael et Roy exécutèrent dans un style admirable, avec cette perfection qui leur est propre, ce quatuor de Fauré... ».

DU CHASTAIN. - LE XXe SIECLE. BRUXELLES.

« Nous avons apprécié aussi la parfaite mise au point, l'équilibre sonore, enfin le style mâle et sérieux, dépouillé de sensiblerie et d'artificialité, propre à ce quatuor Desclin, qui s'affirme comme un groupement de tout premier ordre. »

ERN. CLOSSON. - L'INDÉPENDANCE BELGE.

« Le style général était remarquable par la noblesse et le velouté du son. »

6 févr. 1936. DAILY TELEGRAPH.

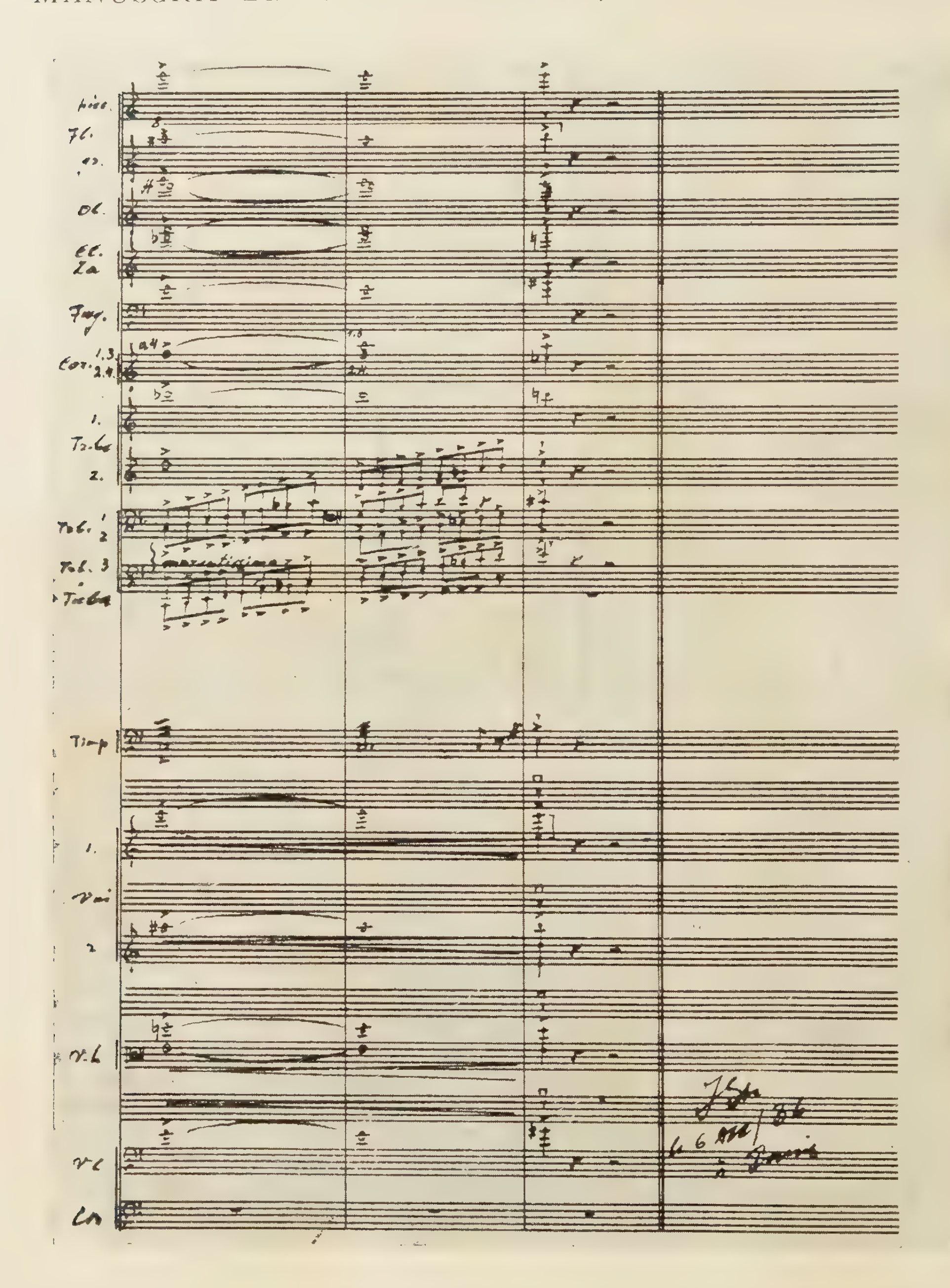
« Le quatuor de Bruxelles les a joués (les Quintettes de Mozart) avec un style vraiment remarquable servi par une technique d'une école et d'une pureté parfaites. Rien n'est laissé dans l'ombre ; tout est exposé avec la précision d'une épure sur laquelle la moindre intention expressive prend toute sa valeur et devient parlante. »

R. MOULAERT. - DERNIERE HEURE

« C'est dans le quatuor en sol mineur de Debussy que ces exécutants doués firent la plus profonde impression. Leur sympathie intime avec la musique était soutenue par des qualités de sonorité, de phrasé et de style pleinement appropriés. De plus, l'interprétation était remarquable par cette unité sans défaut, possible seulement avec un groupement hautement discipliné. Le quatuor en ré majeur de Mozart était donné avec beaucoup de délicatesse et de précision dans le détail. »

THE MORNING POST.

MANUSCRIT DE « JEU DE CARTES », D'IGOR STRAWINSKY :



Nous devons à l'amabilité des éditeurs Schott's Söhne, de Mayence, la bonne fortune de pouvoir reproduire ici un extrait du manuscrit de « Jeu de Cartes », dont M. Jean Absil a donné ci-dessus une analyse (p. 126).

CAHIER DE MUSIQUE INEDITE

(Supplément a la REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE)
— Fascicule II, Mai - Juin 1938. —

PAVANE

(INÉDITE)

DE

PURCELL

(1658 - 1695)

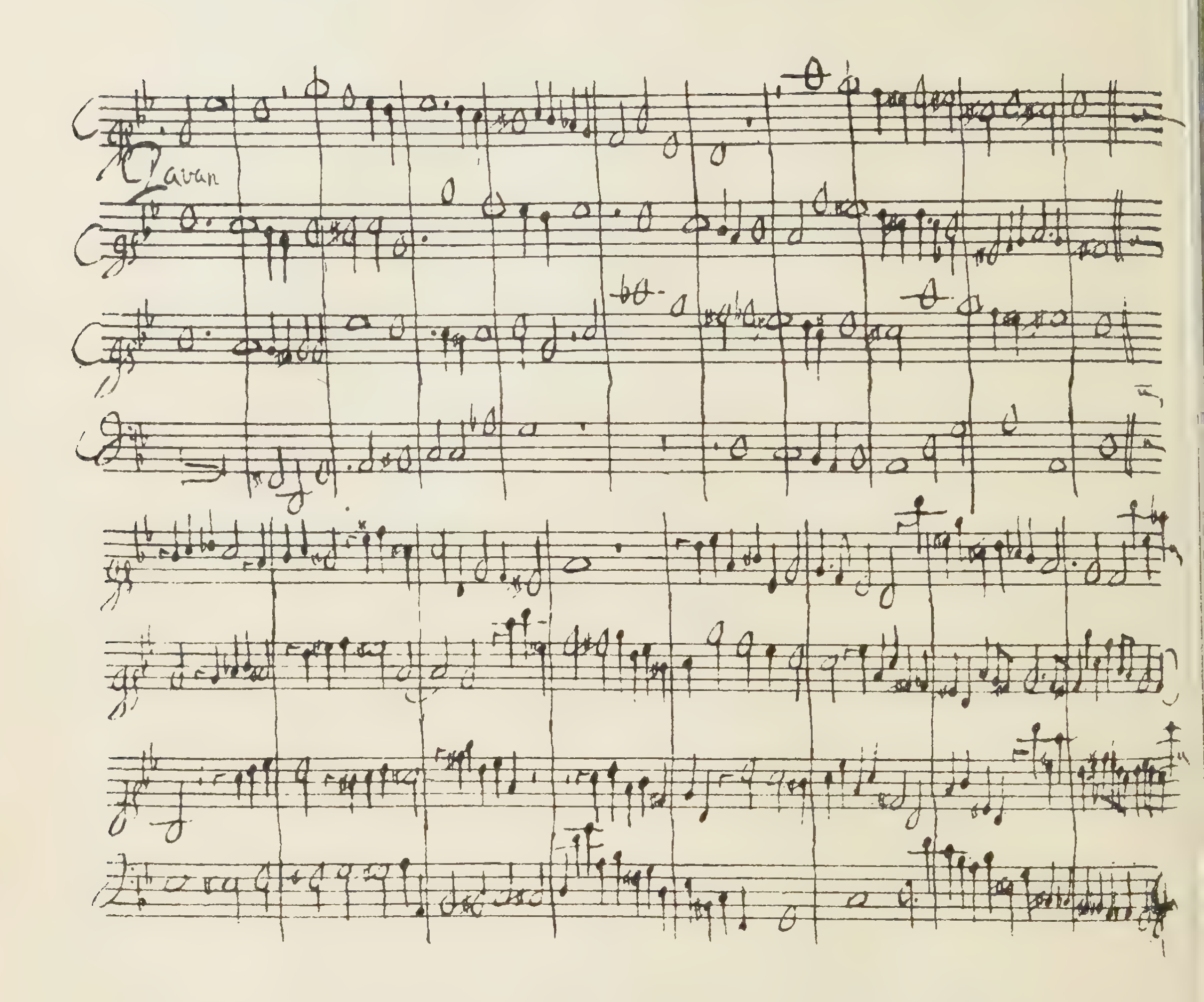
PIÈCE HÉROÏQUE

POUR LA MAIN DROITE SEULE

DE

JEAN ABSIL

MANUSCRIT DE LA PAVANE DE PURCELL.



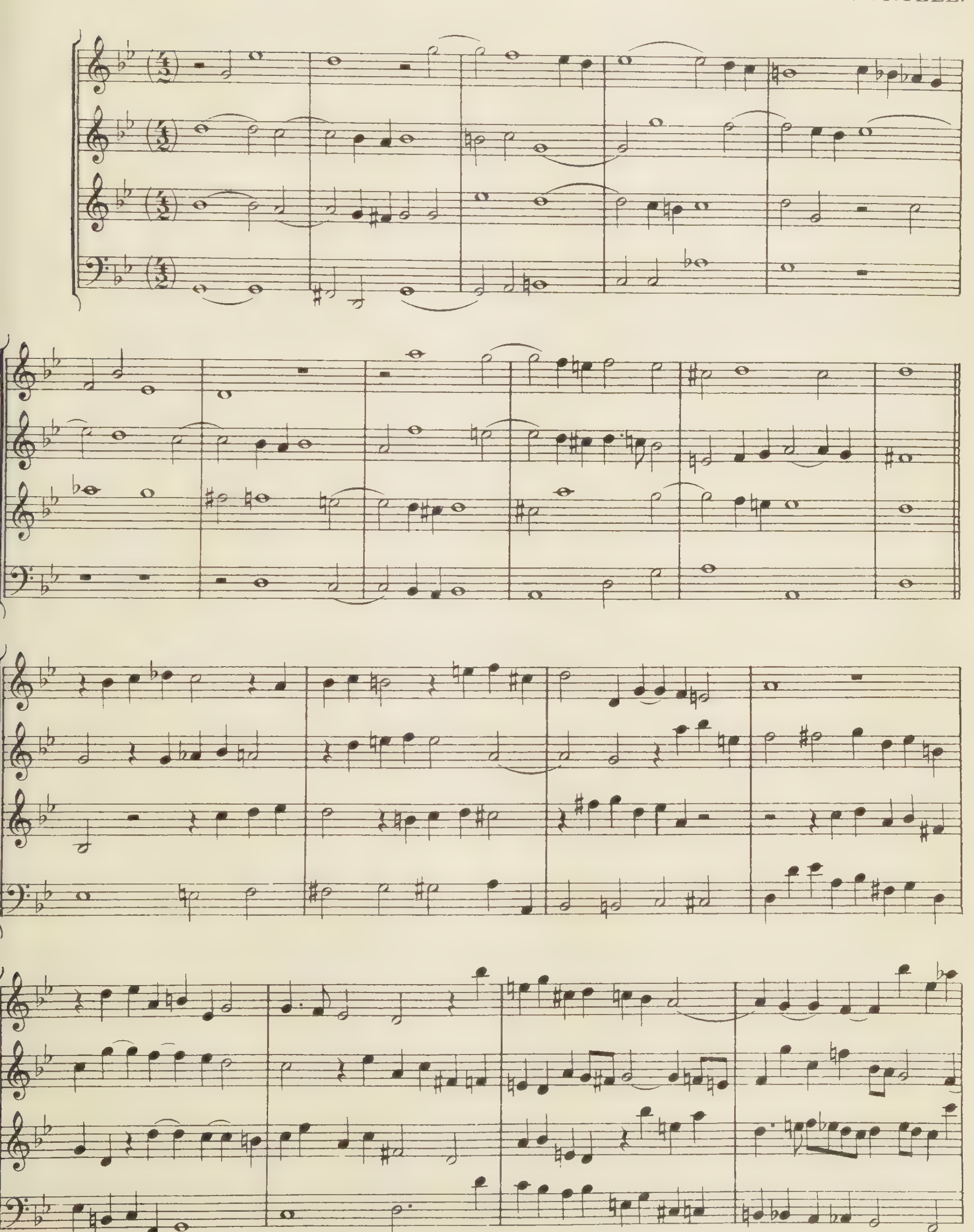
Nous avons le vif plaisir d'offrir à nos lecteurs un inédit précieux entre tous : une **PAVANE** inconnue de Purcell. La découverte de cette page exquise de l'illustre compositeur anglais est due aux recherches, au British Museum de Londres, de notre distingué collaborateur londonien, M. André Mangeot.

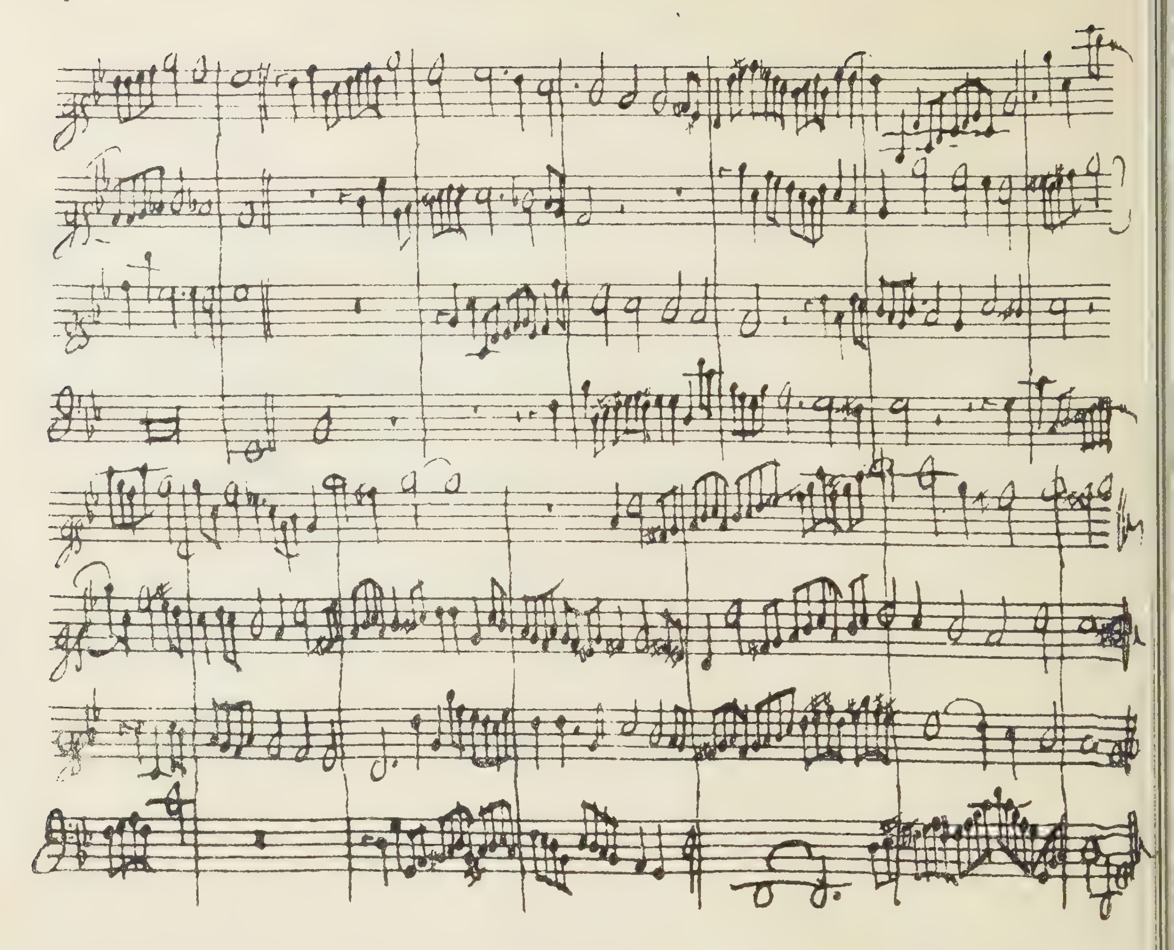
Cette pièce inédite provient, sauf erreur, de la grande collection de **Fantasias of three, four, five, six, seven and eight parts**, écrite de la main même de Purcell, entre 1680 et 1683, dans un fort volume qui devait vraisemblablement former le premier tome d'un recueil complet de ses œuvres ; elle est conçue, comme le dénote la tessiture élevée des parties supérieures, pour trois violons et viole de gambe, combinaison alors à la mode depuis peu de temps en Angleterre, et qui tendait à supplanter le traditionnel **consort** de violes. **Elle porte le nom de Pavan,** mais, à part le rythme des quatre temps lents, rien ici ne rappelle cette danse, si ce n'est, surtout dans les deux premières parties, une atmosphère de gravité, et même de tristesse que, depuis l'époque d'Elisabeth, les compositeurs anglais associent spécialement à la pavane. Tissu musical complexe, où les motifs s'enchevêtrent à plaisir, s'imitent et se poursuivent, c'est en réalité une mouvement de musique pure apparenté au **Ricercar.**

La première division du morceau introduit un thème grave et très plastique, en sol mineur, qui passe, accompagné de son contre-sujet, de voix à voix. Un brusque déplacement harmonique — la dominante majeure suivie

PAVANE INÉDITE

PURCELL.





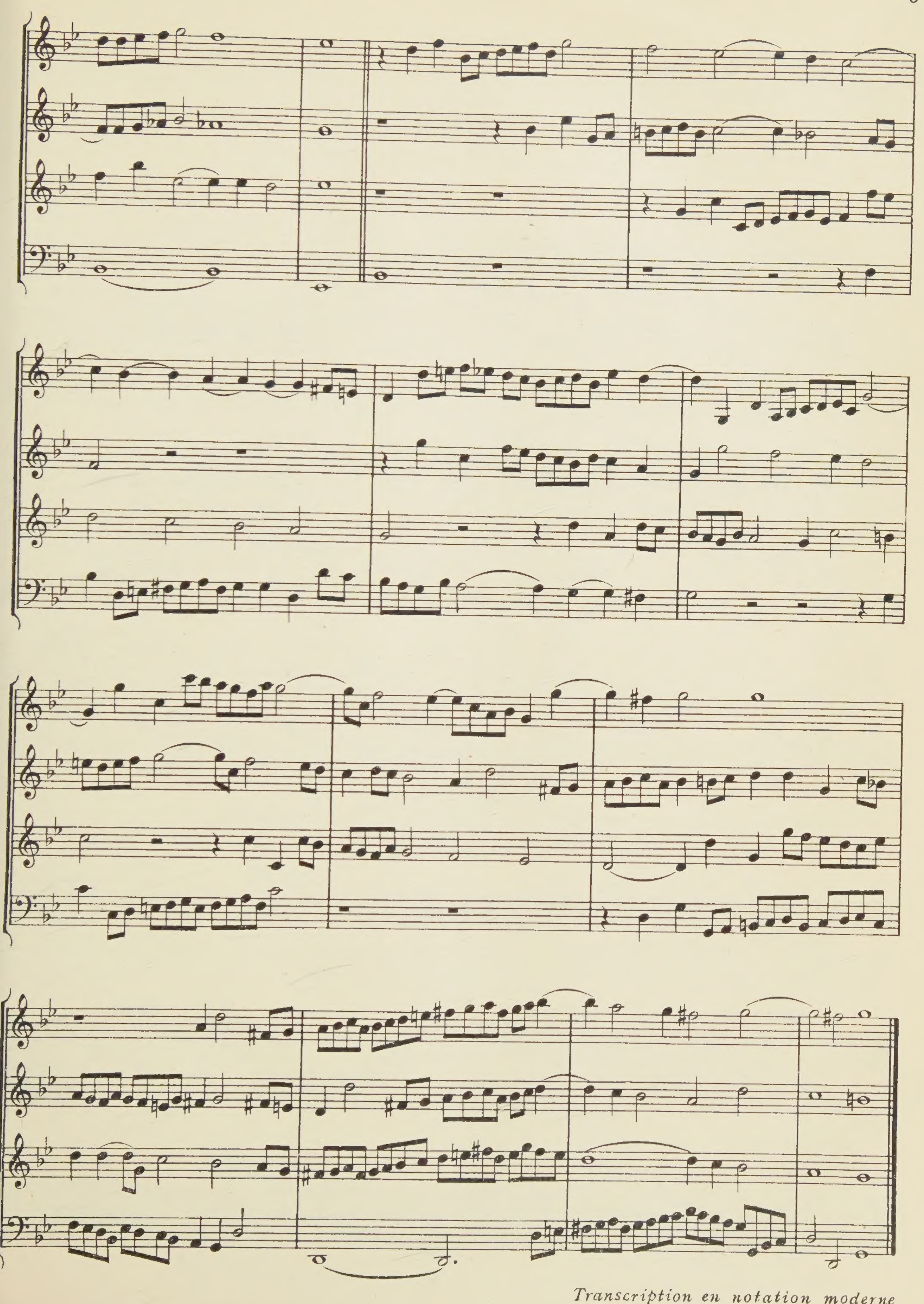
de la sous-médiante — amène une section sensiblement pareille en durée, mais d'un chromatisme stupéfiant, où abondent les accords augmentés, les frottements de secondes, les marches mélodiques dont l'allure atonale ferait honneur à Schönberg. Un motif en petites valeurs se développe, par imitation et par renversement, sur une basse chromatique en notes plus longues, puis s'empare de cette basse même. Après une tranquille terminaison au relatif majeur, le dernier tiers du morceau, sorte de **fugato**, présente une série de six épisodes construits à tour de rôle sur un nouveau thème, coulant et déluré, sur son renversement et sur les deux ensemble. La pièce s'achève par une belle amplification mélodique et contrapuntique.

L'audace incroyable de cette pavane, la maîtrise vertigineuse avec laquelle les voix, jaillissant toutes de l'unique idée organisatrice, s'épanouissent en gerbes, en fusées sonores, vous confondent. Les lignes mélodiques — hormis celles de la première section — de caractère nettement instrumental et même antivocal, se développent à travers les intervalles les plus hardis. Tout cela est dru, mouvementé, comme un dessin de Michel-Ange.

Cependant, ce style extraordinaire n'est pas tombé du ciel. Les compositeurs anglais du temps d'Elisabeth se signalent par leur chromatisme. Purcell ne fait donc que suivre ici la tradition de son pays. Toutefois, une démarcation nette le sépare d'avec ses devanciers. Chez eux, malgré les progressions par tons et demi-tons, malgré les harmonies osées, le paysage musical conserve ses horizons aux lignes tranquilles. Ici, au contraire, les notes, comme empoignées, sont violemment dirigées dans des voies d'une étonnante originalité, coulées par une main de génie en des formes où une âpre audace voisine avec une sérénité créatrice plus émouvante encore. Les éléments traditionnels anglais, l'apport de l'époque baroque italienne, et la pure création purcellienne se laissent chacun, en somme, assez clairement deviner.

C'est une joie inattendue et qui n'est pas de tous les jours que de se trouver, par la publication de cette Pavane inédite, devant une œuvre où Purcell a évidemment voulu montrer, un peu comme Bach dans l'Art de la Fugue, la manière dont il concevait les formes très évoluées de la musique pure, et c'est un bonheur non moins grand que de pouvoir contempler, grâce à cette ostention lumineuse, quelques éclats de son génie transcendant.

SAFFORD CAPE.



Transcription en notation moderne par Melle Suzanne Clercx

à Paul DAYEZ

PIÈCE HÉROÏQUE

pour la main droite seule

Jean ABSIL. Op. 32

Mouvement ad libitum
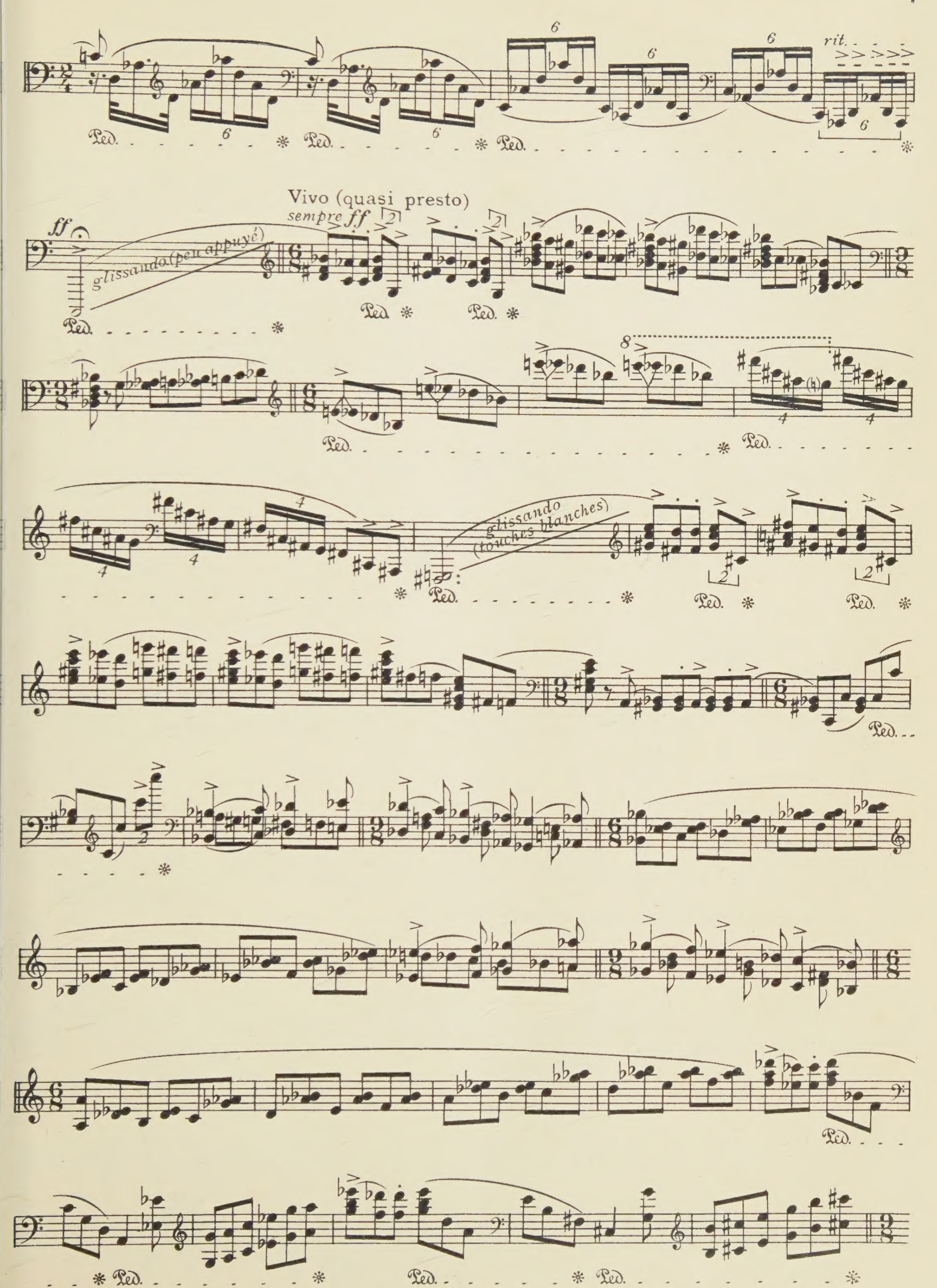
rit.

Moderato

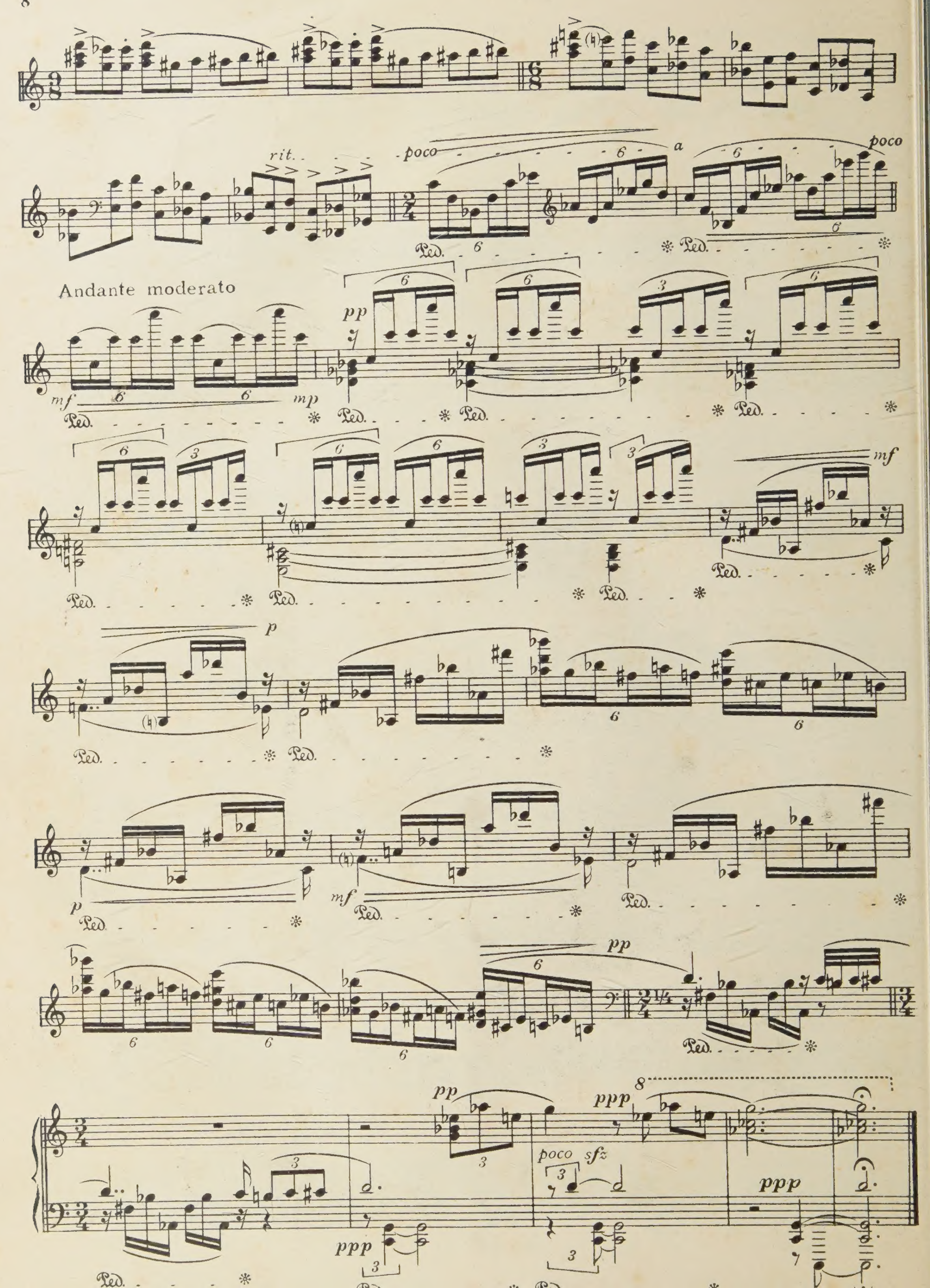
Poco animato

rit. Tempo moderato

Poco animato



rit.
Ped.
Vivo (quasi presto)
sempre ff
ff
glissando (peu appuyé)
glissando (touches blanches)


rit.
poco
a
poco
Andante moderato
mf
mp
pp
p
ppp
poco sfz